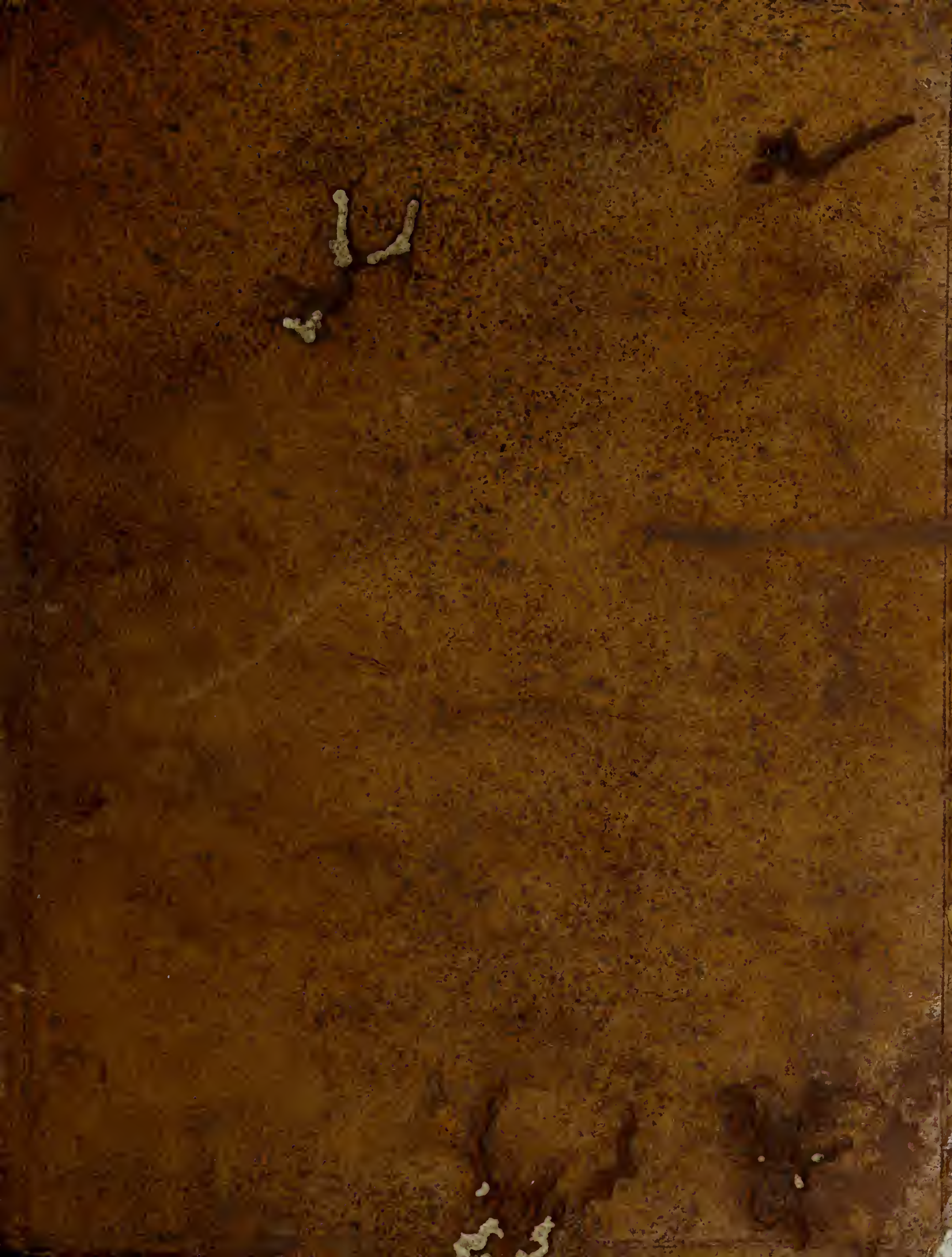






2 tom

Pl.
page 33.
Arts
2d.

ŒUVRES
COMPLÈTES
D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE.

TOME PREMIER.

MEMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES

DE M. MENGS,

PAR M. le Chevalier D'AZARA.

ŒUVRES COMPLÈTES D'ANTOINE-RAPHAËL MENGS,

PREMIER PEINTRE DU ROI D'ESPAGNE, &c.

Contenant différens Traités sur la théorie de la Peinture.

Traduit de l'Italien.

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se positas : extinctus amabitur idem.

HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

A L'HÔTEL DE THOU, RUE DES POITEVINS.

M. DCC. LXXXVI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.



A MONSEIGNEUR,

Monseigneur le Baron DE BRETEUIL, *Ministre & Secrétaire d'Etat, Chevalier des Ordres du Roi, Maréchal de ses Camps & Armées, &c., &c.*

MONSEIGNEUR,

VOTRE goût pour les Beaux-Arts, dont vous êtes le Protecteur éclairé, & la reconnoissance que je dois aux bontés dont vous avez daigné me combler; voilà les titres sur lesquels j'ose m'appuyer pour vous supplier, Monseigneur, de recevoir, comme un hommage de mon respect, cette Traduction des écrits d'un artiste que vous avez assez connu personnellement pour l'estimer beaucoup, & dont vous avez admiré les chefs-d'œuvre de peinture en Italie.

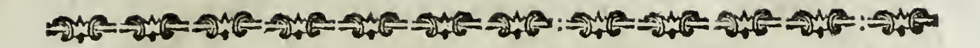
Le plus doux fruit de mon travail ſera, Monſeigneur, de ſavoir que vous l'approuvez, & que vous jugez que j'ai rendu, d'une manière digne de M. Mengs, les penſées ſublimes, quoique ſouvent abſtraites, de ce peintre philoſophe, qui a jeté un jour ſi lumineux ſur la partie idéale & théorique de ſon art.

Je ſuis avec un profond reſpect,

MONSEIGNEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,

JANSEN.



PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

Ce n'eſt qu'aux artiſtes, dit Pline le jeune, qu'il appartient de juger les artiſtes *. Si cet axiome eſt vrai, comme on ne peut en douter, qui alors étoit plus en droit de parler de la peinture & de ceux qui ont illuſtré cet art dans ſes plus beaux tems, que M. Mengs, qui a conſtamment joint l'exemple aux préceptes ?

Doué d'un génie vaſte, d'une ame ſenſible & d'un eſprit auſſi délicat que philoſophique, M. Mengs a réfléchi toute ſa vie ſur ſon art, ainſi qu'on peut s'en convaincre par ſes écrits. Mais c'eſt principalement ſur les parties les plus grandes, les plus difficiles, ſur celles que les artiſtes, en général, paroiſſent négliger le plus, qu'il a fixé toute ſon attention. Le *bon Goût*, qu'on peut regarder comme le ſommaire des idées que l'eſprit s'eſt formées des plus belles parties de la nature, en ne s'écartant point de la ligne qui ſépare le moins du trop ; & la *Beauté idéale*, qui n'eſt que le réſultat de ces conceptions,

* De Pictore, Sculptore & Fictore, niſi artifex judicare non poteſt. *Plin. Lib. I, epiſt. 1.*

épurées par une comparaiſon raiſonnée de ces mêmes parties, pour en former, par le *Choix*, un tout doué de la plus grande *Perfection* poſſible : voilà les objets ſur leſquels M. Mengs n'a ceſſé de méditer. Auſſi tout ſon ſyſtême ſe réduit-il à prouver, que pour atteindre le beau idéal, ce ne ſont pas ſimplement les objets qu'on doit copier, mais l'idée des objets qu'il faut exprimer ; que tout ce qui rappelle trop les idées individuelles reſſerre l'imagination, & ſert plutôt à produire un portrait qu'un tableau ; enfin, que c'eſt l'idée abſtraite des objets en général que l'artiſte doit conſulter, & non l'image de tel ou tel objet en particulier *.

Ce feroit ſans doute une préſomption de notre part, que de vouloir faire l'examen particulier de chacun des objets que M. Mengs a traités ; d'autant plus que les notes & les réflexions dont M. le Chevalier d'Azara a enrichi ſon édition Italienne, ne laiſſent rien à deſirer à cet égard **. Nous remarquerons ſeulement ici que la

---

* Voyez le réſumé que M. Mengs donne lui-même de ce ſyſtême à la page 38 du ſecond volume de notre traduction.

** Toutes les notes répandues dans ces deux volumes, (à l'exception de celles où il eſt dit qu'elles ſont du Traducteur) appartiennent à M. le Chevalier d'Azara, miniſtre de la cour d'Eſpagne, près le Saint Siége, éditeur des Œuvres de M. Mengs, à qui il a été attaché de l'amitié la plus tendre juſqu'au dernier moment de ſa vie. Les additions qui ſe trouvent à la fin du ſecond volume ſont auſſi de M. d'Azara, & ſont priſes d'une ſeconde édition des Œuvres de notre auteur, en 2 vol. *in*-8°, publiée, en 1783, à Baſſano, dans les états de Veniſe ; mais qui nous eſt parvenue trop tard pour

manière concise, & quelquefois abstraite, avec laquelle M. Mengs a exprimé ses idées, ne nous permet pas d'espérer que nous les ayons toujours rendues, dans notre traduction, avec toute la clarté que nous aurions desiré. Mais il faut se rappeller que M. Mengs n'a écrit sur l'art que pour satisfaire aux questions de ses amis, ou pour donner des instructions à ses élèves. Les *Réflexions sur la Beauté & sur le Goût dans la peinture*, & la *Lettre à Don Antonio Ponz*, sont les deux seuls morceaux qu'il avoit destinés au public. La *Dissertation sur ce qu'on nomme dans les arts : Un certain je ne sais quoi que l'on ne comprend pas*, & les *Réflexions sur quelques peintres de différentes écoles*, que M. Doray de Longrais a publiées, en 1783, comme des ouvrages de M. Mengs, appartiennent entièrement à M. Guibal *; ainsi que l'*Eloge historique de M. Mengs*, & le *Catalogue de ses Tableaux*, qu'on trouve dans le même volume.

---

que nous ayons pu intercaler ces notes dans les endroits où elles devroient se trouver.

* M. Nicolas Guibal, ancien pensionnaire du roi, premier peintre & directeur de la galerie du duc de Wurtemberg, a été l'élève de M. Mengs. Nous avons de lui un *Eloge du Poussin*, qui, en 1783, a remporté le prix de l'académie royale des sciences, belles-lettres & arts de Rouen. Il avoit aussi entrepris une traduction Allemande des Œuvres de M. Mengs, qu'il n'a pas eu le tems de finir. Cet artiste, homme de beaucoup d'esprit, est mort, il n'y a pas long-tems, à Stutgard.

Pour ne laiſſer rien à deſirer aux artiſtes & aux amateurs de la peinture, nous avons cru devoir leur donner auſſi une traduction du *Grand Livre des Peintres*, du célèbre *Laireſſe*, qu'on imprime actuellement, & que nous publierons dans peu, en deux volumes *in-4°*, avec un grand nombre de gravures. L'excellence des leçons-pratiques de cet artiſte, dont les idées étoient auſſi élevées que belles, ne ſerviront qu'à conſolider les principes de M. Mengs, avec leſquels elles paroiſſent avoir une parfaite analogie ; de ſorte que ces deux ouvrages, faits par de grands artiſtes, contiennent la théorie & la pratique de la peinture, & ſemblent deſtinés à ſe prêter une lumière réciproque. Nous n'avons cependant pas voulu attendre la fin de l'impreſſion du Traité de Laireſſe, pour mettre au jour les Œuvres de M. Mengs, afin de ſatisfaire plutôt au deſir des amateurs, & de faciliter l'acquiſition de ces deux ouvrages, en les publiant ſucceſſivement.



MÉMOIRES



MÉMOIRES

SUR LA VIE ET SUR LES OUVRAGES DE M. MENGS,

PAR M. le Chevalier D'AZARA.

LA plupart des hommes ſe contentent de jouir des plaiſirs & des biens de la vie, ſans réfléchir ſur leur ſource, & moins encore à la reconnoiſſance qu'ils doivent à ceux qui, par leur génie, ont contribué à leur bonheur. Cette ingratitude provient, en général, de l'ignorance & de la pareſſe naturelles à l'homme, qui aime à ſatisfaire ſes ſens, ſans ſe fatiguer l'eſprit. Il y a cependant des époques où quelques individus montrent plus d'énergie que dans d'autres tems, & oſent ſecouer le joug du vice pour faire triompher la vertu. Notre ſiècle ſera remarquable ſans doute, pour la poſtérité, par ſa remuante

inquiétude. Les arts, les ſciences, la politique, le deſtin des nations & des particuliers, la vie domeſtique même, tout nous offre le tableau d'un mouvement & d'une agitation continuelles. Cette activité, jointe à la ſatiété & au deſir de varier ſans ceſſe les plaiſirs, ſuites ordinaires de l'opulence, a dû néceſſairement donner un grand eſſor aux connoiſſances utiles & agréables en tout genre. Nos lumières, en s'étendant ainſi en ſuperficie, ont, en même temps, beaucoup perdu de leur force & de leur mérite. L'amour de la gloire & de la patrie, ainſi que le goût des beaux-arts, que quelques peuples de l'antiquité ont porté juſqu'à l'enthouſiaſme, ne paroiſſent à nos yeux que chimère & folie; & contens d'embraſſer à-la-fois une infinité de choſes, nous n'en approfondiſſons aucune, & nous demeurons froids & ſuperficiels dans tout ce que nous faiſons.

Cependant, malgré ce relâchement général, la nature produit encore, de tems en tems, des hommes d'une grande ſenſibilité, d'une ame ardente & vigoureuſe, & d'un eſprit bien organiſé, qui, en ſurmontant cette corruption univerſelle, cherchent, à force d'études & de peines, à illuſtrer l'art qu'ils profeſſent, & à lui donner ſon ancienne ſplendeur; tandis que leurs contemporains les payent d'ingratitude, & que le petit nombre d'amateurs, qui ſont à même de voir leurs chefs-d'œuvre, ſe contentent d'une froide & ſtérile admiration.

Antoine-Raphael Mengs parut pour rétablir l'art de la peinture; & ſi l'on pouvoit admettre la métempſycoſe des ames, on pourroit croire que quelque génie

de la floriſſante Grèce avoit paſſé en lui, tant cet artiſte étoit admirable par la profondeur de ſes idées, par la ſublimité de ſes conceptions, ainſi que par la ſimplicité & la candeur de ſes mœurs. Victime de ſon grand amour pour l'art, & d'une trop conſtante application, il a été enlevé, dans la vigueur de l'âge, des bras de ſes amis, regretté de toutes les ames honnêtes & de tous les vrais connoiſſeurs de l'art; mais emportant avec lui au tombeau l'envie de ceux que ſon mérite offenſoit.

L'amitié tendre & pure qui me lioit à lui, exigeroit ſans doute que je jetaſſe quelques fleurs ſur ſa tombe, en l'arroſant de mes larmes, ſuivant la coutume de ce ſiècle, où l'on ſe contente de cette ſtérile démonſtration; mais l'ombre de mon ami m'avertit de ne point m'arrêter à ce vain tribut, & de ſatisfaire plutôt à ſes vœux en rendant ſa mémoire utile par la publication de ſes écrits. Je laiſſerai donc à d'autres le plaiſir de faire briller leur eſprit par le récit des particularités de la vie privée de M. Mengs: mon but principal eſt de faire connoître l'artiſte & ſes ouvrages.

Les parens de M. Mengs étoient de la Luſace. Son aïeul fut établi à Hambourg, & enſuite à Coppenhague, où ſon père naquit en 1690. Comme il étoit le vingt-deuxième de ſes frères *, on fut embarraſſé ſur le nom

* Suivant M. Bianconi, chargé des affaires de Saxe à Rome, qui a donné un éloge hiſtorique de M. Mengs dans l'*Antologia Romana*, que M. le Chanoine Perutta, de Milan, a publié enſuite ſéparément, Iſmaël Mengs n'a pas eu vingt-un frères, comme le dit M. d'Azara, mais vingt-trois ſœurs, qui toutes moururent de

qu'on lui donneroit ; de ſorte qu'on ouvrit la bible pour prendre le premier qui s'y préſenteroit : ce fut celui d'Iſmaël. Il eut pour parrain un peintre médiocre, ce qui néanmoins engagea ſes parens à le deſtiner à l'art de la peinture. De cette mauvaiſe école, Iſmaël paſſa chez M. Cofre, François, le meilleur peintre qu'il y eut alors à la cour de Coppenhague ; ce qui joint à quelques tableaux de Van Dyk, qu'un de ſes amis lui prêta pour copier, ſuffit pour lui donner un bon coloris, qu'il conſerva toute ſa vie. M. Cofre avoit une nièce dont le jeune Iſmaël devint amoureux. Cette demoiſelle ne pouvant ſupporter l'odeur de l'huile, il s'adonna à la peinture en miniature, dans laquelle il excella bientôt, & il obtint enſuite la main de ſa maîtreſſe. Une contagion maligne lui ayant fait quitter ſa patrie, il ſe rendit dans pluſieurs cours d'Allemagne, où il apprit l'art difficile de peindre en émail, dans lequel il devint très-célèbre.

C'eſt du mariage dont nous venons de parler que naquit notre Mengs, dans la ville d'Auſzig, en Bohême, le 12 Mars 1728. Il reçut au baptême les noms d'Antoine & de Raphaël, en mémoire des deux grands peintres, Raphaël d'Urbin & Antoine Allegri, dit le Correge, que ſon père admiroit avec un enthouſiaſme ſingulier. Ainſi conſacré dès le berceau à la peinture, on ne lui donna pour joujoux, pendant ſon enfance, que des choſes relatives à cet art, tels que des crayons, du pa-

---

la peſte dont la ville de Coppenhague fut affligée au commencement de ce ſiècle. *Note du Traducteur.*

pier, &c.; & il fut mis à l'étude du deffin avant l'âge de fix ans.

Les premiers foins de fon père fe bornèrent à lui faire tracer les lignes droites les plus fimples, telles que la verticale, l'horizontale, l'oblique, jufqu'à ce que l'enfant fût parvenu à les tirer droites, d'une main ferme & hardie. C'eft en fuivant cette méthode qu'il le fit enfuite paffer aux figures géométriques les plus fimples, mais toujours fans règle & fans compas, jufqu'à ce qu'il eût acquis la jufteffe de l'œil; après quoi il lui enfeigna à deffiner les contours du corps humain, en l'obligeant à les réduire, le plus qu'il étoit poffible, à des figures géométriques, pour enfuite les agencer enfemble avec jugement, afin qu'il apprît, de cette manière, à leur donner toute la grace poffible. Vint après cela la hachure. J'ai tiré tout ce que je viens de dire de Mémoires écrits de la main du père de M. Mengs, où il eft dit auffi qu'il eut beaucoup de peine à contenir la vivacité de fon fils, qui ne fe foumit que difficilement à la franchife & à la grande pureté avec lefquelles on l'obligea à deffiner à l'encre de la Chine; ce qui lui ôtoit les moyens de retoucher fon ouvrage.

Il paffa deux ans à s'exercer ainfi la main; après quoi il commença à peindre à l'huile. Son père, qui s'apperçut du grand talent que promettoit le jeune Mengs, chercha fur-tout à lui inculquer de bons principes, & lui fit, pour cet effet, reprendre le deffin avec plus de foin & d'attention que jamais. Il lui enfeigna en même tems la chymie, dans laquelle il étoit fort verfé, ainfi qu'à peindre en émail. Ces études n'interrompirent cependant

point celle du deſſin, & il ne ſe paſſoit point de jour qu'il ne traçât le contour de deux figures au moins, ſoit de Raphaël ou de Carache ; enfin, pour ne point perdre un ſeul inſtant de la journée, il l'appliqua à la perſpective & aux principales parties de l'anatomie ; mais comme il ne trouva point à Dreſde, où il étoit alors, l'occaſion d'étudier cette dernière ſcience ſur le corps humain, il fut obligé d'avoir recours aux livres & aux ſquelettes.

Après quoi il commença à deſſiner les figures antiques par parties, de la même grandeur que les originaux, comme ſon père les avoit apportées de Rome ; & le ſoir il copioit, à la lumière, ces mêmes figures d'après de petits modèles. De cette manière, il mettoit en pratique ce qu'il avoit appris de la perſpective & de l'anatomie, en remarquant les raccourcis & les diminutions des membres, ainſi que les différentes formes des muſcles en action. Il s'inſtruiſit auſſi des effets de la lumière, de ſa dégradation, des ombres & des reflets ; parties de la peinture dont on ſe pénètre infiniment mieux par le moyen d'une lumière artificielle, que par celle du ſoleil. En ſuivant cette méthode, & en répétant ces mêmes opérations pendant le jour, il parvint à bien connoître la force du clair-obſcur. Ces études conduiſirent le jeune Mengs à l'âge de douze ans.

Son père, qui s'apperçut alors que ſon élève commençoit à étudier avec réflexion, & qu'il étoit tems de le former dans la partie de l'art dont il eſt impoſſible de ſe pénetrer hors de l'Italie, ſavoir, le bon goût, réſolut de le conduire à Rome ; ce qu'il exécuta en effet en

1741. Le jeune Mengs fut ravi d'admiration à la vue des chefs-d'œuvre qu'on trouve dans cette capitale. Il voulut d'abord tout imiter; mais il en fut empêché par ſon père, qui lui fit étudier les plus parfaits modèles de l'art, tels que le Laocoon, le Torſe du Belvedere, les ouvrages de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Après lui avoir fait deſſiner toutes ces choſes ſous leurs différens aſpects, il l'introduiſit dans les loges de Raphaël, dont il lui fit copier les plus belles têtes & quelques figures drapées, pour lui faire prendre le goût du jet des draperies & de leurs plis, dans lequel Raphaël étoit un ſi grand maître.

Le père de M. Mengs, qui étoit peintre d'Auguſte III, roi de Pologne, deſirant de faire connoître à cette cour le talent de ſon fils, lui fit copier en miniature deux tableaux de Raphaël, qui étoient au noviciat & à la maiſon profeſſe des Jéſuites; & comme il vouloit en même tems envoyer à ſa majeſté Polonoiſe un tableau en émail, aſſez grand pour cette eſpèce de peinture, il ordonna à ſon fils d'en faire un deſſin de ſon invention, qu'il ébaucha enſuite lui-même, & qu'il donna à finir au jeune Mengs. Il en réſulta l'ouvrage le plus parfait qu'on connoiſſe en ce genre; car Iſmaël étoit le meilleur peintre en émail qui ait exiſté juſqu'à préſent, & ſes ouvrages ſont d'un prix ineſtimable, tant pour la beauté du coloris, que pour la manière dont ils ſont exécutés. Le ſeul défaut qu'on puiſſe lui reprocher, & qu'il connoiſſoit lui-même, c'eſt d'avoir péché par le deſſin; voilà ſans doute auſſi la raiſon pourquoi il ſtimula tant ſon fils à bien s'appliquer à cette partie.

Juſqu'ici nous avons ſuivi Iſmaël dans l'éducation qu'il a donnée à ſon fils, & qui a ſi puiſſamment contribuée à ſon progrès dans l'art, ainſi qu'à ſa conduite dans la vie. Nous allons maintenant donner une idée de ſon caractère. Jamais il n'y eut d'homme plus dur pour ſes enfans, de qui il exigeoit le travail le plus laborieux & le plus ſuivi, ſans leur accorder un ſeul inſtant de relâche ou de récréation. Ils étoient déjà fort grands, ſans qu'ils euſſent parlé ou communiqué avec qui que ce fût, ſi ce n'eſt avec les domeſtiques de la maiſon; de ſorte que les perſonnes qui fréquentoiènt journellement M. Mengs, ignoroient qu'il eût des enfans. Cependant ſon goût pour la muſique amollit un peu la dureté de ſon caractère, & l'engagea à admettre chez lui un ami, M. Annibale, qui fit connoître le mérite du jeune Mengs au roi de Pologne, comme nous le verrons dans la ſuite. Quand il ſortoit de chez lui, il renfermoit ſes enfans dans une chambre, & à ſon retour il examinoit rigoureuſement s'ils avoient rempli la tâche qu'il leur avoit impoſée. Ses corrections annoncoient plutôt un maître ſévère qu'un père attentif; en un mot, Iſmaël étoit le tyran de ſa famille. A Rome, il tint la même conduite. Le matin, il conduiſoit ſon fils au Vatican, & lui indiquoit ce qu'il devoit faire dans la journée; après quoi il le quittoit, en ne lui laiſſant, pour toute nourriture, que du pain & une bouteille d'eau. Le ſoir, il alloit le chercher pour le ramener chez lui, où il ſe faiſoit rendre compte de ſes travaux: on peut croire que cet examen ſe faiſoit d'une manière aſſez rigide.

Cette méthode d'étudier rendit le jeune Mengs ſi réfléchi

&

& ſi attentif, qu'il pouvoit faire l'hiſtoire de toutes les penſées de Raphaël; & j'ai quelquefois joui du plaiſir de lui entendre expliquer, devant les peintures des loges du Vatican, les raiſons & les cauſes qui doivent avoir déterminé Raphaël dans leur exécution. Il démontroit, par la manière dont une partie de ces tableaux eſt peinte, que c'étoit par ceux-là que Raphaël avoit commencé ſes travaux, parce qu'ils ſont dans ſa première manière. Dans les tableaux ſuivans, exécutés dans un autre ſtyle, il nous indiquoit les réflexions que ce grand maître avoit dû faire pour ſe réſoudre à ce changement. Il nous en faiſoit remarquer juſqu'aux corrections & aux repentirs, dont il tiroit des concluſions ſi évidentes, qu'après avoir vu ces chefs-d'œuvre de Raphaël, on avoit l'hiſtoire complette de toutes les idées qui avoient paſſé par la tête de cet admirable artiſte, en les compoſant. M. Mengs employoit, dans cette explication, des obſervations ſi juſtes & des preuves ſi péremptoires, expoſées avec un raiſonnement ſi clair & ſi conſéquent, qu'on étoit obligé de s'y rendre comme à une démonſtration de géométrie.

Après un ſéjour de trois ans à Rome, M. Mengs retourna à Dreſde, où il s'appliqua à peindre au paſtel: il y fit ſon propre portrait de deux manières différentes, & celui de M. Annibale, qui le préſenta au roi. Sa majeſté ne pouvant croire qu'un ſi jeune artiſte put exécuter d'auſſi belles choſes, ordonna à M. Mengs de faire, en préſence d'une élève de la célèbre Roſalba Cariera, le portrait du mari de cette dame; ce qu'il exécuta avec un ſi grand ſuccès, que le roi en demeura étonné, & voulut ſur-le-champ avoir ſon propre portrait de la main

de M. Mengs. Il fut encore ſi heureux dans la reſſemblance avec laquelle il rendit l'air de bonté & de nobleſſe qui caractériſoient ſa majeſté Polonoiſe, que ce monarque lui accorda dès ce moment ſa protection & ſes bontés, qu'il lui a conſervées juſqu'à la fin de ſa vie.

Cette même année 1745, la guerre étant ſurvenue, le roi ſe retira en Pologne ; mais de retour à Dreſde, après que la paix eut été faite, il voulut avoir les portraits de toute la famille de M. Mengs, & demanda que le jeune Antoine fit celui de ſon père, & que ſa ſœur aînée, laquelle peignoit auſſi fort bien, exécutât celui de ſon frère. Tous ces portraits ſont dans le cabinet des paſtels du roi. C'eſt à cette époque que le jeune Mengs fut nommé peintre de ſa majeſté, avec ſix cents dallers d'appointement, & un logement, ſans autre obligation que celle de peindre de préférence les ouvrages que le roi lui demanderoit, & dont on devoit lui payer le prix qu'il y mettroit lui-même.

Il n'accepta cependant ces propoſitions qu'à condition qu'il lui ſeroit permis de retourner à Rome ; demande qui parut beaucoup révolter M. le comte de Bruhl, miniſtre tout-puiſſant auprès du roi ; mais ſa majeſté, loin d'en montrer du mécontentement, lui accorda cette permiſſion avec toute la bonté poſſible.

De retour à Rome avec ſon père & deux de ſes ſœurs, M. Mengs prit un logement près du Vatican, afin d'être plus à portée d'y aller étudier les antiques, conſacrant le reſte de ſon tems à fréquenter les académies, & à prendre des leçons d'anatomie à l'hôpital du Saint-Eſprit. Il fit auſſi, dans ce même tems, quelques tableaux en

miniature pour plaire à ſon père. Quatre ans furent conſacrés à cette étude, après quoi il s'adonna à la compoſition. Un tableau de Sainte-Famille reçut de grands éloges, & attira chez lui les principaux connoiſſeurs de Rome, où l'on chercha dès-lors à le fixer, en lui promettant d'en obtenir la permiſſion du roi de Pologne. Cette offre ne put manquer de faire plaiſir à M. Mengs, par l'idée qu'elle lui préſentoit de pouvoir continuer ſes études, en voyant tous les jours les merveilles de l'art que renferme Rome; mais ſon père crut qu'il étoit plus avantageux de retourner en Saxe, ce qu'ils effectuèrent peu de tems après. Avant de partir, le jeune Mengs épouſa une demoiſelle auſſi belle qu'honnête, appellée Marguerite Guazzi, dont il avoit fait la connoiſſance en cherchant un modèle pour la tête de la Vierge du tableau de Sainte-Famille dont nous venons de parler.

La famille de M. Mengs étant ainſi augmentée, elle partit de Rome à la fin de 1749, & arriva à Dreſde vers Noël. La rigueur du climat & pluſieurs chagrins domeſtiques jetèrent notre artiſte dans une grande mélancolie. Son père, par un dernier acte de deſpotiſme, ſe rendit maître de tout ce que gagnoit ſon fils, auſſi long-tems que celui-ci reſta dans ſa maiſon, & le mit enſuite à la porte, ſans meubles & ſans argent. Quelques amis, & entr'autres l'obligeant M. Annibale, lui prêtèrent des ſecours. Le roi & le prince Electoral ſon fils, tâchèrent de conſoler M. Mengs, en lui faiſant donner un logement commode & une voiture. M. Mengs demanda alors le titre de premier peintre de la cour, que ſa majeſté lui accorda gracieuſement, à la place de M. Silveſtre, qui,

dans ce tems-là, ſe retira à Paris, avec une augmentation de penſion, ſans qu'on lui imposât aucune obligation. Depuis cette époque, le roi & la famille royale ne ceſsèrent de combler M. Mengs de bienfaits & d'honneurs : auſſi puis-je atteſter, comme une preuve de la bonté de ſon caractère, qu'il ne s'offroit point d'occaſion (& il s'en préſenta pluſieurs) de parler de la cour de Saxe, ſans qu'il parût pénétré de la plus vive reconnoiſſance.

Le roi Auguſte III, ayant fait ajouter à ſon palais de Dreſde une belle égliſe, qui fut conſacrée en 1751, ſa majeſté voulut que M. Mengs ſe chargeât de peindre le tableau du grand autel, & ceux des deux autels collatéraux.

Il peignit les deux derniers à Dreſde, mais demanda pour faire l'autre, la permiſſion d'aller à Rome, afin d'y rétablir en même tems ſa ſanté, laquelle avoit beaucoup ſouffert en Saxe; en donnant à entendre qu'il pourroit porter ſon ouvrage à un plus haut degré de perfection dans la capitale des beaux-arts. Le roi qui n'ignoroit pas l'influence du climat ſur les talens & les avantages que l'Italie offre pour leurs productions, ſe rendit avec bonté au deſir de M. Mengs.

Ce fut au printems de l'année 1752 que M. Mengs revint à Rome avec ſa femme & une fille née en Saxe, laquelle eſt mariée avec Don Emanuel Carmona, célèbre graveur à Madrid. Le ſéjour de Rome rétablit promptement la ſanté de M. Mengs; & la ſatisfaction de ſe revoir au centre des arts, lui donna une nouvelle énergie & un amour inexprimable pour le travail. Le

premier ouvrage dont il s'occupa, fut une copie du grand tableau de Raphaël, appellé l'Ecole d'Athènes, qui lui avoit été demandée par milord Northumberland. Il n'accepta cette réquiſition que parce qu'elle lui fourniſſoit l'occaſion d'étudier de nouveau cet artiſte extraordinaire; & en effet, il a avoué pluſieurs fois depuis, que juſqu'alors il n'avoit connu qu'imparfaitement tout le talent de Raphaël.

Après avoir achevé cette copie, il mit la main au grand tableau de Dreſde avec un zèle & une ardeur ſans exemple; mais lorſque cet ouvrage ſe trouvoit à-peu-près achevé, la guerre ſe déclara entre l'Impératrice Reine & le roi de Pruſſe; ce qui occaſionna une invaſion en Saxe, & la fuite du roi hors de ſes états; de ſorte que les appointemens de M. Mengs furent ſuſpendus. Notre artiſte ſe trouva réduit, par ces malheurs, au beſoin le plus urgent, & fut obligé, pour ſoutenir ſa famille qui augmentoit chaque année, d'accepter les ouvrages que différens particuliers lui demandoient. Il vit alors qu'il étoit néceſſaire de ſe produire avantageuſement par quelque grand ouvrage public, & profita pour cela de la propoſition que lui firent les Pères Auguſtins, de peindre un plafond à freſque pour leur égliſe de Saint-Euſèbe; ce qu'il accepta, malgré la modicité du prix de deux cents écus qu'on lui en offrit, par le deſir qu'il avoit de ſe faire connoître, & de s'exercer dans un genre de peinture qu'aucun artiſte ne cultivoit à Rome, depuis que Corrado Giaquinto étoit parti pour Madrid. Cet ouvrage mérita à M. Mengs un éloge général; l'on crut même qu'il étoit impoſſible de produire à freſque des

teintes aussi belles ; & quoique la composition n'en fût pas dans le goût des maîtres de la dernière école, la critique ne put cependant pas y trouver des défauts essentiels ; de manière que ce tableau devint plus célèbre que M. Mengs n'avoit osé s'en flatter lui-même.

Lorsque cet artiste partit de Dresde, le roi lui ordonna de se rendre à Naples, pour y faire les portraits de toute la famille royale, en lui recommandant de n'accepter aucun présent pour ce travail. Cet ordre pouvoit être observé aussi long-tems que M. Mengs étoit assuré de recevoir les appointemens de la cour de Saxe ; mais la guerre en ayant suspendu le paiement, sans espoir de voir les affaires rétablies de si-tôt, il fallut bien changer d'idée sur ce sujet. Sur la demande que fit donc M. le Duc de Cerisano, ministre de la cour de Naples à Rome, du prix de ces portraits, M. Mengs lui en remit une note sur le pied qu'on payoit ses ouvrages en Saxe, en déclarant, en même tems, qu'il avoit ordre du roi de Pologne de ne rien accepter. On lui donna pour réponse que la reine de Naples en avoit trouvé le prix trop exorbitant, & qu'il n'étoit pas nécessaire qu'il s'occupât de ces portraits. C'est là, entr'autres, un des moyens que l'envie des artistes courtisans mit en œuvre contre M. Mengs, à qui son caractère honnête & droit ne permettoit pas de se garantir de pareilles bassesses. Voici un autre trait à-peu-près semblable. Le roi de Naples ayant chargé M. Mengs de faire un tableau pour la chapelle de Caserte, en lui faisant remettre, en même tems, trois cents séquins d'avance pour la moitié du prix de cet ouvrage. Notre artiste reçut, peu de jours après, une lettre du premier

architecte de sa majesté, qui lui marquoit de ne faire ce tableau que quand bon lui sembleroit, parce qu'il n'en devoit plus être question de quelques années Cependant M. le comte de Lagnasco, ministre de Pologne à Rome, étant allé à Naples, peu de tems après, dit à M. Mengs, que la reine paroissoit fort étonnée de ce qu'après lui avoir accordé ce qu'il avoit demandé pour les portraits de la famille royale, il négligeoit de les faire, de même que le tableau pour la chapelle de Caserte, dont on avoit été obligé de charger un autre peintre. Ces exemples suffirent à M. Mengs pour lui faire connoître les sourdes menées de l'envie, & combien on abuse facilement de l'autorité la plus respectable.

Afin de prouver la fausseté de cette calomnie, M. Mengs termina promptement son tableau, qu'il alla présenter lui-même au roi de Naples, au moment que sa majesté étoit prête à partir pour l'Espagne, dont elle alloit occuper le trône, vacant par la mort de son frère, Ferdinand VI. Sa majesté reçut gracieusement notre artiste, qu'elle chargea de faire le portrait de son fils, à qui elle laissoit le royaume de Naples.

De retour à Rome, M. Mengs commença par peindre le plafond de la *villa* du cardinal Alexandre Albani, où il représenta Apollon, Mnemosyne & les Muses. Il mit à profit, dans cet ouvrage, les observations que lui avoient fournies les peintures d'Herculanum du cabinet de Portici. Il fit ce plafond comme si c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il avoit reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes d'ouvrages avec le point de vue *de bas en haut*, ainsi que c'est l'usage des modernes, à cause

qu'il n'eſt pas poſſible d'éviter de cette manière les raccourcis déſagréables qui nuiſent néceſſairement à la beauté des formes. Cependant, pour ne point heurter abſolument de front la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, ſur chacun deſquels il n'y a qu'une ſeule figure, repréſentée en raccourci, dans le goût des artiſtes modernes. Dans ce même tems il s'occupa de pluſieurs tableaux à l'huile pour des particuliers; ſavoir, une Cléopatre aux pieds de Céſar; une Vierge avec l'Enfant; ſaint Jean-Baptiſte & ſaint Joſeph; trois autres en demi-figures pour l'Angleterre, & une Madeleine en pieds pour le prince de San Gervaſio, à Naples.

C'eſt en s'occupant ainſi que M. Mengs penſoit à ſe fixer pour toujours à Rome, lorſque Charles III, qui, en le voyant un ſeul inſtant à Naples, avoit pénétré tout le mérite de cet artiſte, le fit inviter par Don Emanuël de Roda, qui, dans ce tems-là, étoit ſon miniſtre à Rome, de paſſer à ſon ſervice en Eſpagne, avec deux mille piſtoles d'or * d'appointemens, un logement & une voiture, outre le prix de ſes ouvrages qui lui ſeroient payés à part; & dans le cas qu'il acceptât cette propoſition, on lui indiquoit l'occaſion d'un vaiſſeau de guerre, qui de Naples alloit retourner en Eſpagne. M. Mengs s'y embarqua en effet avec ſa famille, & arriva heureuſement à Alicante, le 7 octobre 1761.

A ſon arrivée à Madrid, le roi l'accueillit ſi gracieuſement, que M. Mengs en fut lui-même ſurpris; bonté

---

* Quarante mille livres, argent de France.

que

que sa majesté lui a toujours continuée depuis, malgré les trames de l'envie & les bizarreries de M. Mengs même. Le roi avoit alors à son service Corrado Giaquinto, le meilleur peintre à fresque de l'école Napolitaine, & Jean-Baptiste Tiepolo, le premier artiste en ce genre de l'école de Venise; mais malgré les obstacles que lui offrirent ces deux compétiteurs, M. Mengs n'eut pas plutôt fait paroître son premier ouvrage qu'on reconnut son talent supérieur, quoique sa manière fût bien différente de celle des autres artistes. L'envie elle-même fut obligée de lui donner des éloges simulés, afin de pouvoir préparer avec plus de sûreté le poison qu'elle lui destinoit en secret.

Le nombre des ouvrages que M. Mengs a exécutés en Espagne est incroyable, si l'on considère le peu de tems qu'il a resté à Madrid, & la foible santé dont il jouissoit. J'en donnerai une notice à la suite de ces Mémoires, en me bornant ici à en citer les principaux. Il commença d'abord par peindre le plafond de la chambre du roi, où il représenta l'Assemblée des dieux. Cet ouvrage offre l'expression la plus sublime, l'harmonie la plus pure, & les teintes les plus suaves qu'aucun peintre ait jamais produites à fresque. Les amateurs ignorans, dans le tems même qu'ils étoient obligés d'admirer ce chef-d'œuvre, osèrent avancer que la composition en est froide & sans vie, & cela parce qu'ils jugeoient par les yeux seuls, sans faire usage de leur esprit. Cette tranquillité & ce caractère divin des figures, qui cachent tous les besoins & toutes les imperfections de l'humanité, ne devoient, sans doute, faire aucune impression sur l'ame de ceux qui étoient accoutumés aux compositions remuantes &

confuſes de Jordans * , & aux figures ſtrapaſſées de Corrado.

Dans l'appartement de la reine mère, qu'occupe aujourd'hui l'infante Joſéphine, M. Mengs a peint l'Aurore d'un ſtyle auſſi beau que celui dont nous venons de parler ; & l'on diroit que les Graces, pour récompenſer l'artiſte de les avoir repréſentées ſi belles dans le plafond de la chambre du roi, ont conduit ſon pinceau dans l'exécution de cette figure de l'amante de Tithon. Sur les quatre pans, il a peint les quatre ſaiſons, avec des allégories ſi belles, que l'imagination ne peut rien concevoir qui aille au-delà. Il y a de lui dans l'appartement de la princeſſe quatre tableaux, qui ſont les quatre parties du jour, où l'on retrouve cette beauté & cette grace qui caractériſent tous ſes ouvrages. Le tableau d'autel à freſque, de la chapelle particulière du roi, qui eſt une Sainte Famille, fut achevé en huit jours; ce qui nous prouve le grand talent de M. Mengs ; puiſqu'en peignant cet ouvrage avec toute la preſteſſe de Jordans, il a ſu y mettre toute la beauté & toute la correction de Raphaël.

Dans ce même tems, M. Mengs peignit quelques tableaux à l'huile pour le roi & pour la famille royale ; & ſa majeſté, dont le goût pour les arts ne pouvoit être raſſaſſié, lui fit faire tous les tableaux de ſa chambre à coucher, jusqu'aux deſſus de porte même. Je ne parlerai

---

* Il ne faut pas confondre ce Lucas Jordans, né à Naples en 1632, & diſciple de Ribiera, avec Jacques Jordans, né à Anvers en 1594, & diſciple de Rubens. *Note du Traducteur.*

ici que d'une Descente de croix, comme étant l'ouvrage le plus extraordinaire qu'on ait jamais vu. Tous les peintres en général se sont distingués dans une partie de l'art qui caractérise leurs productions. Apelle s'est fait connoître par la grace, Aristide & Raphaël par l'expression, le Titien par le coloris, &c.; mais il n'étoit réservé qu'à M. Mengs seul d'embrasser à-la-fois le genre gracieux, l'expressif, le naturel, l'altéré même, & de les manier tous avec cet esprit philosophique, qui y met le sceau de l'immortalité. En voyant ses ouvrages du genre gracieux, on a de la peine à croire que c'est le même pinceau dont est sorti cette Descente de croix. Tout y respire la douleur & la tristesse. Le ton général de ce tableau peut être comparé au mode Dorien de la musique & de l'architecture. Chaque figure a le degré de tristesse qui convient à son caractère. Le corps du Christ nous présente tous les signes d'une mort douloureuse; mais on y distingue cependant encore toutes les formes de la beauté & d'une nature divine. Il ne l'a point défiguré par des plaies ou par du sang, ainsi que l'ont fait plusieurs peintres célèbres, qui se sont étudiés, pour ainsi dire, à tourmenter un cadavre, & à le rendre un sujet d'horreur; artistes ineptes, qui n'ont travaillé que pour satisfaire les yeux des amateurs aussi peu instruits qu'eux-mêmes. M. Mengs, qui avoit un esprit philosophique, n'a travaillé non plus que pour les philosophes. La Vierge qui est débout, les yeux fixés vers le ciel, semble offrir en sacrifice, au Père céleste, la plus grande douleur à laquelle l'humanité puisse être soumise. L'attitude extatique & immobile, avec les bras tombant le long du corps, les muscles

du visage sans mouvement, enfin, le voile bleu avec la robe blanchâtre qui sont en contraste avec la pâleur de sa belle face, tout concourt dans cette figure à former une si forte expression, qu'il est impossible de la voir sans en être ému. La tristesse de la Madeleine est plus humaine; elle est toute occupée du corps du Christ. Un torrent de larmes, qui coule de ses beaux yeux, fait connoître la sensibilité de son cœur; tandis que les muscles gonflés du front de S. Jean, & ses prunelles teintes de sang au lieu d'être humides de pleurs, donnent l'idée de toute la force de l'émotion d'un jeune homme robuste, dont les yeux se refusent aux larmes. Un homme du peuple, qui tient un vase avec des aromates, exprime merveilleusement le regard & l'attitude stupides d'une compassion machinale & sans intérêt. Quant au site où la passion a eu lieu, il n'est que foiblement indiqué, afin de ne pas distraire l'œil de l'action principale; cependant tout y annonce l'horreur de la scène où le Sauveur a subi la mort. C'est avec raison qu'on regarde ce tableau comme la production du génie guidé par le jugement; & c'est plutôt à cet ouvrage qu'aux tableaux du temple de Junon à Carthage, qui représentoient la ruine de Troie, qu'on peut appliquer ces mots: *Sunt lacrymæ rerum, & mentem mortalia tangunt.*

Pendant que M. Mengs étoit ainsi occupé à décorer le palais du roi, il chercha, en même tems, à être utile au public, en formant à Madrid une école des arts. Il proposa pour cet effet à l'académie de peinture, dont il étoit membre, plusieurs réglemens conçus suivant ses idées sublimes. Ces projets furent reçus; mais l'ignorance

& l'envie furent lui tendre des piéges, dont ſon cœur droit & ſans malice ne put le garantir ; de ſorte que non-ſeulement il ſe vit fruſtré du plaiſir de faire le bien, mais ſa réputation même fut attaquée. Tirons un voile ſur cette ſcène d'intrigues & de baſſeſſes, &, pour l'honneur de l'humanité, enſeveliſſons-les dans un éternel oubli *.

Ces peines de l'ame, la douleur plus terrible encore de ne recevoir aucune conſolation, jointes à un travail trop laborieux & trop conſtant, ruinèrent entiérement la ſanté de M. Mengs. Au lever de l'aurore il ſe mettoit à peindre à freſque, & continuoit ainſi juſqu'au ſoir, ſans quitter ſa palette, pas même pour dîner. Quand la nuit ſuſpendoit cette activité, il ſe renfermoit chez lui, prenoit un peu de nourriture, & paſſoit ſon tems à deſſiner ou à préparer ſes cartons pour le jour ſuivant. Comme il avoit fait paſſer ſa famille à Rome, il ſe trouva privé de toute compagnie & de tout plaiſir ; enfin, il tomba dans un tel maraſme qu'on déſeſpéra de ſon rétabliſſement. Dans cet état, il obtint du roi la permiſſion d'aller à Rome ; mais ſes forces ne lui permettant pas de ſupporter les fatigues du voyage, il fut obligé de s'ar-

---

* Une des contrariétés dont M. Mengs ſe plaignoit avoir ſouffert le plus dans cet établiſſement, c'eſt que le chirurgien, chargé d'enſeigner l'anatomie aux elèves de l'académie, ne s'occupoit que des parties internes du corps humain, ſans jamais vouloir parler ni de l'oſtéologie ni de la miologie, étant ſans doute gagné par les envieux de M. Mengs à lui offrir ce déſagrément. *Note du Traducteur.*

rêter à Monaco, où un habile médecin, & la bonté du climat le remirent bientôt en état de continuer ſa route *. Arrivé à Rome, il reprit une nouvelle vigueur, & ſa ſanté fut promptement rétablie. Il commença par y faire un tableau du Chriſt qui apparoît à la Madeleine, & un autre plus grand, dont le ſujet eſt la Nativité, par lequel il chercha à lutter contre la fameuſe Nuit du Correge. C'eſt à la poſtérité à juger s'il y a réuſſi, & ſi la palme ne doit pas lui être donnée. Le tableau de Deſcente de croix exprime, comme nous l'avons dit, la douleur la plus ſublime; tandis que celui-ci nous offre au contraire la ſcène la plus riante de la beauté dont les ſens & l'eſprit puiſſent jouir.

Ce tableau n'eſt éclairé par aucune autre lumière que par celle qui part de la tête de l'Enfant divin; cependant tout y eſt d'une telle clarté, que la vue perce même juſques derrière les figures Les chairs en ſont d'une ſi grande vérité, que ſi le Titien eût pu les rendre auſſi belles, il ne lui auroit pas été poſſible d'en faire un meilleur choix & une diſtribution mieux entendue que l'a fait M. Mengs. La Vierge n'eſt pas une belle femme de la campagne, comme les choiſiſſoit, pour de pareils ſujets, Raphaël, qui n'a jamais donné, à de ſemblables figures, un caractère au-deſſus de la nature humaine. M. Mengs a cherché à imprimer à la Vierge une beauté

---

* Suivant M. Bianconi, ce fut M. le prince Grimaldi, gouverneur de Monaco, qui donna lui-même à M. Mengs une medecine qui le guérit en peu de jours. *Note du Traducteur.*

héroïque qui tient tout-à-la-fois de la nature divine & de la nature humaine. Il a placé fon propre portrait parmi le grouppe des bergers. Vers ce même tems, il peignit pour le roi deux petits tableaux, l'un de S. Jean, & l'autre de la Madeleine, qui tous deux ont été gravés par Carmona, fon gendre.

Le pape Clément XIV lui fit propofer, à cette époque, de peindre quelque chofe au Vatican : c'étoit fans doute flatter fon cœur par l'endroit le plus fenfible ; car il y avoit long-tems qu'il defiroit de laiffer un fouvenir de fa mémoire dans ce fanctuaire des arts. Il accepta donc fur-le-champ cette propofition, mais en proteftant qu'il n'accepteroit aucune récompenfe pour ce travail.

Il entreprit en conféquence de peindre le cabinet du Mufée du Vatican, deftiné à recevoir les anciens manufcrits de papyrus. Le tableau du milieu de la voûte repréfente le Mufée même, dans lequel il a placé l'Hiftoire, qui écrit fes mémoires fur le Tems courbé, en jetant un regard majeftueux fur une figure de Janus à double face : allégorie qui fert à indiquer le paffé & l'avenir ; de l'autre côté eft un beau Génie, qui femble deftiné á veiller aux manufcrits du Mufée. Une Renommée annonce au monde l'établiffement de ce cabinet, qu'il montre dans le lointain. Sans offrir l'horrible caractère de la fœur d'Encelade, on reconnoît néanmoins que cette Renommée doit avoir *pedibus celerem & pernicibus alis.* Une compofition riche, un coloris brillant & fuave, une expreffion bien entendue, une grande harmonie & un repos qui attache la vue, rendent, fans exagérer, ce plafond le plus bel ouvrage à frefque qu'il y ait au

monde. Dans les deſſus de porte il a peint Moïſe & S. Pierre, aſſis l'un & l'autre dans des niches accompagnées de Génies. L'air du premier annonce l'autorité d'un légiſlateur, interprête des volontés de Dieu ; & ſur le viſage du ſecond, on remarque la confiance d'une foi implicite qui ne connoît point le doute. Il exécuta ces deſſus de porte en détrempe, pour ne pas gâter la dorure des ornemens qui étoient déjà en place. Les quatre Génies qui accompagnent les niches ſont d'une beauté idéale ſi ſublime, qu'on ne ſe laſſe point de les voir & de les admirer. Au-deſſus des deux fenêtres, placées l'une vis-à-vis de l'autre, on voit deux jolis Amours jouant avec des oiſeaux qui habitent les lieux où croît le papyrus : l'un de ces oiſeaux eſt l'Ibis, qui ſe tient dans les marais de l'Egypte ; l'autre eſt l'Onocrotale, qui fréquente les marais de Ravène : allégorie qui me ſemble fort belle. Les autres ornemens de ce ſuperbe cabinet, qui ſont auſſi du deſſin de M. Mengs, & qui ont été exécutés ſous ſa direction, ſont alluſion aux arts de l'Egypte. Les marbres, les bronzes, l'architecture même, tout y offre la même allégorie : il n'y a que le deſſin du pavé qui n'eſt pas de notre artiſte.

Il y avoit environ trois ans que M. Mengs étoit de retour à Rome, lorſqu'il fit cet ouvrage, & ſa ſanté ſe trouvoit alors parfaitement rétablie ; de ſorte qu'il n'avoit plus de prétexte pour s'y arrêter davantage, ſans en rendre compte au roi d'Eſpagne, qui néanmoins continuoit à lui faire payer ſes appointemens comme s'il eut été à Madrid. Il avoit d'ailleurs entrepris les peintures du Muſée ſans en avoir inſtruit ſa majeſté Catholique ; ce

que

que tout autre prince que Charles III n'auroit ſans doute pas permis ; mais la bonté ſans bornes du roi ſe contenta de m'ordonner de ſavoir les raiſons qui pouvoient encore retenir M. Mengs en Italie. J'accuſai la vérité, en excuſant notre artiſte par ſon amour pour Rome, qui eſt le centre des beaux-arts ; par ſa tendreſſe pour ſa famille, dont il n'avoit pas la force de s'arracher ; par ſa paſſion pour la gloire, ſi naturelle à un homme de talent & ſi excuſable d'ailleurs, qui lui avoit inſpiré le deſir de laiſſer après lui quelqu'ouvrage digne d'être mis en parallèle avec ceux de Raphaël. Je ne manquai point non plus de faire ſavoir la délicateſſe qu'il avoit eue, de ne prendre aucune récompenſe des autres ſouverains, par la raiſon qu'il étoit au ſervice du roi d'Eſpagne, en aſſurant, en même tems, ſa majeſté, que j'avois engagé M. Mengs à partir pour Madrid.

Ayant été informé par une voie indirecte des ordres dont j'étois chargé auprès de lui, M. Mengs en fut vivement alarmé, & prit ſur-le-champ la réſolution de retourner en Eſpagne, ſans même achever les peintures du Muſée ; mais avant de partir pour Madrid, il alla néanmoins à Naples, pour y faire les portraits du roi & de la reine, ainſi qu'il l'avoit promis à ſa majeſté Catholique : cependant il n'acheva point ces portraits, comme il l'avoit réſolu en partant de Rome, & il quitta Naples, où il avoit paſſé tout l'hiver, après n'en avoir peint que les têtes. De retour à Rome, il ne put réſiſter au plaiſir d'achever ce qui reſtoit à faire au cabinet des manuſcrits. Ce fut auſſi dans ce même tems

qu'il peignit le tableau de S. Pierre, dont nous avons parlé plus haut.

Il quitta enfin Rome pour retourner en Espagne avec toute sa famille, à l'exception de sa cinquième fille qu'il laissa dans un couvent, sous la garde du célèbre peintre Marron, son beau-frère. En passant, quatre mois après, par Florence, pour me rendre à Parme, j'y trouvai M. Mengs, qui ne pouvoit se déterminer à continuer son voyage; & à mon retour, deux mois après, il y étoit encore, toujours retenu par son irrésolution. Pendant le peu de tems que je restai à Florence, il peignit mon portrait, dont son amitié pour moi lui fit faire un chef-d'œuvre de l'art. Cinq mois après mon retour à Rome, je fus de nouveau obligé de repasser par Florence; & c'est à cette époque que je parvins enfin à déterminer M. Mengs à se rendre en Espagne. Il avoit fait deux tableaux à Florence: l'un pour le Grand-Duc, & l'autre pour la Grande-Duchesse. Le premier représente la Vierge avec l'Enfant Jesus, S. Jean-Baptiste, & deux anges, d'un peu plus que demi-figures. La beauté de ce tableau est faite pour charmer l'esprit de tous les vrais connoisseurs, & même de ceux qui ne le sont pas. Tout y est idéal; car la nature n'offre certainement pas d'objets aussi beaux: le second tableau est S. Joseph, averti en songe de fuir en Egypte. Il n'est pas possible de mieux rendre les effets du sommeil; cependant on voit que l'esprit du saint est agité par les pensées qui l'occupent. Avant de quitter Florence, M. Mengs finit le portrait du cardinal Zelada, qu'il avoit commencé à Rome; il y fit aussi quelques autres petits ouvrages.

Pendant le tems que M. Mengs passa à Rome, lors de ce dernier voyage, il s'appliqua à se former une manière *, ou plutôt à perfectionner celle qu'il avoit déjà. Ceux qui voudront prendre la peine de comparer ses ouvrages antérieurs avec ceux qu'il a faits depuis cette époque, en reconnoîtront facilement la différence. Une étude plus suivie & plus approfondie des antiques, & particuliérement des peintures d'Herculanum, lui fit connoître la véritable source du beau, & la route que les Grecs avoient parcourue pour y parvenir. Malgré la correction du dessin, la fraîcheur du coloris, & les idées poétiques de la composition des ouvrages de son premier tems, on y remarque facilement l'étude & la lime; mais dans ceux de sa dernière manière, tout est facilité & grace, & l'on diroit qu'ils ont été produits par un simple acte de la volonté, ou par cette force occulte avec laquelle opère la nature. Son clair-obscur y est de la plus grande force, & les effets de la réflexion de la lumière & de la perspective aérienne, y produisent une illusion qu'on ne trouve point dans les ouvrages des autres peintres.

---

* *Manière*, en peinture, se prend en bonne & en mauvaise part. Dans le sens favorable, *avoir une manière*, c'est avoir un style particulier : voilà pourquoi, par exemple, on dit que Raphaël a eu trois manières. Dans l'autre sens, ce mot signifie la coutume vicieuse des mauvais peintres, de se copier eux-mêmes, en s'éloignant de la nature & du vrai; de sorte que toutes leurs productions se ressemblent; mais le plus grand vice d'un peintre, c'est d'être *manièré*, tels que l'étoient Jordans, Solimène, Corrado & toute son école.

C'eſt dans ce ſtyle qu'il peignit le grand ſallon à manger du roi à Madrid, ouvrage qui ſeul ſuffiroit pour faire la réputation de pluſieurs peintres. Au-deſſus de la table de ſa majeſté, il a repréſenté l'Apothéoſe de Trajan, né en Eſpagne, qui, comme on ſait, a été un des meilleurs princes qui aient occupé le trône des Céſars ; & en face, de l'autre côté, il a peint l'auguſte émule de Trajan, qui règne aujourd'hui en Eſpagne. Sur le devant, on voit le temple de la gloire, où conduiſent toutes les vertus qui enrichiſſent cette compoſition. Nous parlerons plus au long de ce tableau, ainſi que de tous les autres que M. Mengs a laiſſés en Eſpagne, dans la notice que nous joignons à la ſuite de ces Mémoires.

Dans ce même tems, il peignit auſſi le plafond du théâtre particulier des princes à Aranjuez, où il a repréſenté le Tems qui enlève le Plaiſir, dont la tête eſt ceinte d'une couronne, de laquelle tombent quelques fleurs. Cette figure du Plaiſir eſt une des plus agréables que M. Mengs ait compoſées ; & ſon expreſſion, qui dépeint les ravages du Tems, nous apprend à le mettre à profit. Le reſte du plafond eſt orné de cariatides en camayeu, qui ſont un monument où l'on pourra s'inſtruire du deſſin de ce grand artiſte.

Il ſemble, pour ainſi dire, impoſſible que M. Mengs ait pu faire toutes les choſes qu'il a exécutées à Madrid, pendant le court eſpace de tems qu'il y a reſté dans ce dernier voyage. On n'en ſera néanmoins plus étonné, ſi l'on conſidère l'application de cet homme extraordinaire, qui a paſſé toute ſa vie à peindre & à étudier, ſans ſe laiſſer diſtraire par aucun autre objet.

Mais ce trop grand travail nuifit à fa fanté, ce qui engagea le roi à lui permettre de retourner à Rome, le centre de fes defirs. Sa majefté Catholique le traita même avec cette générofité qui lui eft propre, en le laiffant jouir de trois mille écus d'appointemens, avec mille autres écus pour être répartis, en forme de penfions, pour fervir de dot à fes filles.

Voilà donc M. Mengs de nouveau à Rome, au fein de fa famille, avec une réputation célèbre dans toutes les parties du monde, & dans une fituation à ne devoir plus s'inquiéter de fon exiftence, ou à y pourvoir par un travail forcé ; de forte qu'on auroit lieu de croire qu'il ne manquoit plus rien à fon bonheur & à fa tranquillité : cependant il étoit bien éloigné d'être heureux. Peu de tems après fon arrivée, il perdit fa femme qu'il adoroit, & avec raifon ; car elle étoit un exemple d'honnêteté, de vertu & de complaifance pour fon mari. Dès ce moment fon caractère changea à tel point, qu'il devint le tourment de lui-même, & de tous ceux qui étoient obligés de vivre avec lui. Ses anciens maux l'affligèrent de nouveau, & en firent même naître d'autres. Le froid, dont l'impreffion lui fut toujours contraire, & dont l'intenfité fut fort grande cet hiver à Rome, lui fit adopter un genre de vie très-préjudiciable à fa fanté. Il fe renferma, pour travailler, dans un appartement bien clos, avec du feu dans toutes les cheminées, outre des poëles & des brafiers ardens qu'il y fit établir. Cette chaleur exceffive y raréfia extrêmement l'air, & le rendit fec au point de ne plus être propre à la refpiration. Ses poumons perdirent leur élafticité, & reçurent les émanations corrofives

d'une grande quantité de couleurs minérales, décompoſées par la chaleur, & circulant ſans ceſſe dans l'air ambient de l'appartement. Je me ſuis vu plus d'une fois contraint de me priver de ſa compagnie, faute de pouvoir réſiſter à cette atmoſphère empeſtiférée. La peinture à freſque lui étoit bien plus nuiſible encore; car, pour l'exécuter, il ſe mettoit ſur l'échafaudage dans une poſition forcée, contre le plafond, où il reſpiroit les émanations nuiſibles du ciment & des couleurs minérales dont on ſe ſert pour ce genre de travail. Sa lymphe s'épaiſſit, de manière que le ſang n'en recevoit plus de nourriture. Ses muſcles & ſes vaiſſeaux perdirent leur élaſticité; ſa voix s'éteignit, pour ainſi dire, totalement; une toux sèche le tourmentoit ſans ceſſe; enfin, il paroiſſoit ne plus avoir qu'un ſouffle de vie. Les médecins qui ne ſavoient quel nom donner à ſa maladie, le déclarèrent étique.

Malgré le triſte état de ſa ſanté, & la déperdition continuelle de ſes forces, il n'interrompit pas un ſeul jour ſes travaux. Il acheva un tableau de Perſée & d'Andromède qu'il avoit commencé l'année précédente, & dans lequel il déploya le caractère héroïque des Grecs; caractère qui ne peut pas être goûté par ceux qui n'ont aucune idée de la beauté idéale. Cet ouvrage deſtiné pour l'Angleterre, fut pris par un armateur François, & l'on ne ſait ce qu'il eſt devenu *. Pendant les derniers inſtans

---

* Ce tableau, qui ſe trouvoit ſur le bâtiment Anglois le *Weſtmoreland* (pris, en 1778, par un armateur François, & vendu

de ſa vie, il fit au crayon le carton d'une Deſcente de croix dont la compoſition eſt différente de celle qui eſt dans l'appartement du roi d'Eſpagne ; & malgré la répétition du même ſujet, il ſut en varier l'enſemble, ainſi que l'expreſſion d'une manière ſi étonnante, qu'il eſt impoſſible d'en donner une idée. Socrate n'a pas décrit avec autant de juſteſſe, de vérité, de chaleur & de dignité, les paſſions de l'ame, que M. Mengs a ſu les exprimer avec deux différentes couleurs ſeulement ; & tandis que je ſuis occupé à écrire ces Mémoires, Rome entière admire ce prodige de l'art, dont M. le marquis Rinnuccini, de Florence, qui en a fait offrir mille écus, eſt actuellement poſſeſſeur.

Avant de faire ſon dernier voyage d'Eſpagne, M. Mengs avoit été chargé de peindre, pour la baſilique de S. Pierre, un tableau de la Chûte de Simon le magicien. L'entrepriſe étoit devenue dangereuſe, par la diſgrace qu'avoit eſſuyée un autre peintre qui vit encore, dont l'ouvrage fut rejeté. Lorſque M. Mengs fut de retour à Rome, il ſongea à faire ce tableau, malgré les dégoûts qu'il avoit éprouvés par l'ignorante pétulance de celui qui étoit chargé des affaires de cette égliſe. Il en changea néanmoins le ſujet, & prit celui où J. C. remet les clefs à S. Pierre ; choix d'autant plus ſage, que c'eſt là ſans doute la plus importante époque de la vie de ce ſaint,

---

depuis à Cadix), fut apporté à Verſailles, & a été envoyé à ſa majeſté l'impératrice de Ruſſie, qui l'avoit fait demander. *Note du Traducteur.*

& en commémoration de laquelle ce temple a été bâti, sans qu'il y ait un seul tableau qui le représente. Plusieurs artistes ont peint ce sujet, & tous y ont traité l'allégorie des paroles du Christ d'une manière matérielle, en chargeant ses mains d'énormes clefs. M. Mengs, toujours ingénieux & sublime dans ses idées, a représenté l'Homme-Dieu, qui d'une main confirme à S. Pierre le pouvoir qui lui a été donné, comme chef de l'église, & qui, de l'autre main, qu'il tient élevée, lui montre le Père éternel, qui, placé dans une gloire, ordonne aux anges de porter au saint les clefs, qui ne sont point ici le sujet principal; tandis que, dans le même tems, il semble tracer sur une table de marbre, soutenue par d'autres anges, ces paroles: « Ce que vous lierez sur la terre, » &c. » La beauté de l'expression du Père céleste est digne du Créateur de toutes choses. La figure du Christ est pleine de bonté & d'amour, & celle de S. Pierre nous fait voir la foi la plus vive & la plus implicite. Les apôtres ont le caractère qui convient à leur âge & à leur situation actuelle. L'intelligence de la composition, le repos de la vue, la propriété des draperies, la beauté de leurs plis, le contraste admirable qui règne dans la gravité des personnages, & les belles formes des anges, qui, d'un vol léger, paroissent fendre l'air, prouvent bien que M. Mengs avoit intention que ce tableau pût disputer le prix avec les autres merveilles de l'art que renferme ce temple; mais il n'a laissé de tout ceci qu'une ébauche assez terminée en clair-obscur, haute de cinq palmes, qui peut-être n'a pas été reçue par les directeurs de la fabrique de cette église, & qui aura passé dans quelques

mains

mains profanes, à caufe que la compofition n'en eft pas dans la manière ordinaire de traiter ce fujet.

Paffons maintenant au dernier ouvrage de M. Mengs, dans lequel il a dépofé le refte de fon favoir, & s'eft, pour ainfi dire, furpaffé lui-même. Le roi d'Efpagne lui avoit demandé trois grands tableaux pour la nouvelle chapelle d'Aranjuez. M. Mengs commença par le principal, qui devoit repréfenter l'Annonciation. Après qu'il eut paffé deux mois à le méditer & à le deffiner, je me rendis un matin chez lui, avec M. Hewetfon, habile fculpteur, qui, dans ce tems-là, modeloit mon portrait, fous la direction de M. Mengs. Nous le trouvâmes qu'il s'amufoit à fiffler & à chanter. Lui en ayant demandé la raifon, il nous répondit qu'il répétoit une fonate de Corelli, parce qu'il vouloit faire le tableau de l'Annonciation dans un ftyle pareil à celui de la mufique de ce fameux compofiteur. Les peintres modernes riront fans doute de l'idée de faire des tableaux par le moyen d'une fonate: ils changeroient néanmoins de fentiment, s'ils poffédoient bien la vraie théorie de leur art, & s'ils étudioient un peu mieux les productions des anciens Grecs. Rien n'a plus d'analogie avec la peinture que la mufique: ces deux arts ont pour objet l'imitation & la beauté, & l'un ni l'autre ne peut fe paffer de l'harmonie. Un fon ne fauroit être beau, s'il n'eft qu'une fimple imitation; de même qu'aucune production de la peinture ne peut pas être belle, fi l'artifte s'eft borné à imiter l'objet que lui préfentoit la nature. Tous deux, favoir, le fon mufical & le tableau, ne feront que des copies fidelles, & rien de plus. Toute efpèce de mufique peut plaire à l'oreille;

mais, comme l'a remarqué Platon, dans le second livre des loix, il n'y a de musique digne de louanges, que celle qui exprime la vertu ou la beauté, qui doit flatter non-seulement le sens de l'ouie, mais aussi l'esprit des gens de bien suffisamment instruits d'ailleurs. Il cite, à cette occasion, certaines loix qui ne permettoient pas aux Grecs d'employer un autre mode de musique que celui que demandoit le sujet; & ils appliquoient, par comparaison, les termes de la musique aux autres arts, comme on peut le voir dans Diogène Laërce, qui, pour faire connoître la simplicité & la gravité des vêtemens de Polémone, dit qu'ils ressembloient au mode Dorien dans la musique.

M. Mengs, qui avoit saisi la finesse des idées des Grecs, & qui connoissoit toutes les ressources de son art, savoit que, pour une scène champêtre il faut employer le mode *Péonien*, & non le Dithyrambique, & que ce dernier convient à un Bacchanale, dans lequel le premier feroit un mauvais effet; que pour une Descente de croix il est nécessaire de se servir du mode Dorien, & que le genre Chromatique, léger & gracieux sera d'un heureux succès dans un tableau de la Nativité ou de l'Annonciation. Cette convenance est rigoureusement observée dans tous ses ouvrages, dont la vue nous pénètre de l'impression que chaque genre particulier doit produire, sans qu'on puisse s'en rendre compte à soi-même.

Le caractère naturellement noble & élevé de M. Mengs lui faisoit éviter tout sujet bas & commun Il ne pouvoit souffrir, ni la musique des opéra-bouffons, ni les paysages, ni les bambochades, & bien moins encore les

groteſques & les arabeſques, au ſujet deſquels il penſoit comme Vitruve, comme Pline, & comme toute la ſaine antiquité *. En effet, ces choſes ne peuvent parler qu'aux

---

* Rien n'excitoit tant l'indignation du bon Vitruve, que ce goût dépravé des groteſques & des arabeſques. Ce que dit cet excellent auteur à ce ſujet eſt ſi ſenſé, que nous ne pouvons nous paſſer de le tranſcrire ici, dans l'eſpérance que cela pourra arrêter ce goût bizarre que quelques peintres de nos jours ont fait revivre, en s'appuyant ſur l'exemple de Raphaël. Voici le paſſage de Vitruve dont il eſt queſtion.

« Je ne ſais par quel caprice on ne ſuit plus cette règle que les » anciens s'étoient preſcrite, de prendre toujours pour modèle de » leurs peintures les choſes comme elles ſont dans la vérité ; car » on ne peint à préſent ſur les murailles que des monſtres extravagans, » au lieu de choſes véritables & régulières. On met pour colonnes » des roſeaux qui ſoutiennent un entortillement (*Harpaginetuli.*) de » tiges de plantes cannelées avec leurs feuillages refendus & tournés » en manière de volutes ; on fait des candelabres qui portent de » petits châteaux, deſquels, comme ſi c'étoient des racines, il » s'élève quantité de branches délicates, ſur leſquelles des figures » ſont aſſiſes. En d'autres endroits ces branches aboutiſſent à des » fleurs dont on fait ſortir de demi-figures, les unes avec des viſages » d'homme, les autres avec des têtes d'animaux, qui ſont des choſes » qui ne ſont point, & qui ne peuvent être, comme elles n'ont jamais » été. Tellement que les nouvelles fantaiſies prévalent de ſorte » qu'il ne ſe trouve preſque perſonne qui ſoit capable de découvrir ce qu'il y a de bon dans les arts, & qui en puiſſe juger. Car » quelle apparence y a-t-il que des roſeaux ſoutiennent un toit ; » qu'un candelabre porte des châteaux, & que les foibles branches » qui ſortent du faîte de ces châteaux portent des figures qui y » ſont comme à cheval ; enfin, que de leurs racines, de leurs tiges

sens ; tandis que la musique & la peinture d'un caractère noble, grave & héroïque touchent l'ame, & font naître des idées sublimes qui semblent agrandir notre

---

» & de leurs fleurs il puisse naître de moitié de figures ? Cependant » personne ne reprend ces impertinences, mais on s'y plaît, sans » prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles ou non ; » tant les esprits sont peu capables de connoître ce qui mérite de » l'approbation dans les ouvrages. Pour moi, je crois qu'on ne » doit point estimer la peinture, si elle ne représente la vérité, » & que ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes, » mais qu'il faut aussi que le dessin soit raisonnable, & qu'il n'y » ait rien qui choque le bon sens ». *Liv. VII*, *chap.* 5, où l'on verra avec plaisir ce que Vitruve dit, avec une pareille énergie, de ce mauvais goût, en citant pour exemple un certain Apaturius Alabandin, qui peignit excellemment bien, à un théâtre de la ville de Tralles, une scène dans laquelle il représenta, au lieu de colonnes, des statues & des centaures qui soutenoient les architraves, les toits en rond, &c. ; ce qui plut à tout le monde, excepté au géomètre Licinius, qui fulmina avec une telle force contre ces incohérences, qu'Alabandin n'ayant pu y répondre, fut obligé d'ôter son ouvrage, & d'y corriger tout ce qui étoit contre la vérité.

Quant à la peinture des paysages, des marines & des bambochades que Ludius introduisit à Rome, sous le règne d'Auguste, on peut consulter Pline, *liv. XXXV*, *ch.* 10, où en parlant des peintures sur les murailles des maisons de campagne, des portiques, &c. avec un goût si dépravé, il loue celle de l'histoire qui ne fut connue que des Grecs. Voici comment il s'exprime : « Mais il n'y a » de gloire que pour ceux des artistes qui ont peint des tableaux ; » & en cela l'antiquité paroît encore plus respectable ».

nature. Pour tout dire, en un mot, le premier genre n'eſt que matière, & le ſecond eſt tout eſprit. Il reſte à atteindre à la facilité de l'un, & à vaincre la difficulté de l'autre.

Le tableau de l'Annonciation, dont j'ai commencé à parler, devoit être exécuté par M. Mengs, ainſi qu'il le diſoit lui-même, dans le caractère de la muſique de Corelli, dont l'harmonie eſt ſi bien ménagée, que les ſens en éprouvent une émotion & un plaiſir ſuivis & modérés, ſans qu'aucun ton plus fort ou plus foible nuiſe à la douce impreſſion des autres, & ſans qu'elle tombe néanmoins dans la monotonie; de même cet ouvrage de M. Mengs attache la vue avec un charme qui ne permet pas, pour ainſi dire, à l'œil de s'en arracher. C'eſt à la beauté idéale qu'il faut en attribuer la cauſe; & il paroît impoſſible que l'eſprit humain puiſſe s'élever au-delà. La Vierge offre l'expreſſion de l'humilité & de la joie modeſte qui ſuccède au premier trouble. La beauté de l'ange Gabriel & des autres anges eſt digne du caractère des miniſtres de Dieu, & répond à la ſatisfaction grave qu'ils ont de remplir les ordres du Très-Haut. La figure du Père éternel eſt ſublime; & ſi avec des choſes humaines on pouvoit donner une idée des choſes divines, ce tableau ſeul nous feroit concevoir une image de l'Etre ſuprême. Michel-Ange & Raphaël ont toujours repréſenté le Père céleſte avec une mine fière & terrible, & avec des draperies ſombres qui lui donnent un air triſte; de manière qu'on croiroit que leur deſſein a été de lui faire inſpirer de la terreur. M. Mengs diſoit que ſon Père éternel étoit le père de la grace; c'eſt pourquoi il lui donnoit des

vêtemens blancs, & lui imprimoit un caractère tout-à-la-fois de majeſté & de bonté, qui rendent aimable juſqu'au pouvoir & à la force.

Ce fut là le dernier ouvrage de M. Mengs, qui mourut pendant qu'il y travailloit, & dans le tems qu'il peignoit le bras & la main de laquelle l'ange Gabriel tient la fleur de lys. Peu de perſonnes ſont en état de s'appercevoir que ce tableau n'eſt pas fini, quoiqu'il y manque beaucoup de ce que l'auteur appelloit la dernière grace; enfin, M. Mengs termina ſa carrière, en laiſſant imparfait ſon tableau de l'Annonciation, de même qu'Apelle mourut ſans finir ſa Vénus. L'un & l'autre ont cherché à ſurpaſſer, dans leur dernière production, tout ce qu'ils avoient fait juſqu'alors, ſans qu'ils aient pu y mettre la dernière main, & ſans qu'il ſe ſoit trouvé un artiſte qui ait oſé entreprendre d'y toucher. « Apelle avoit commencé une autre » Vénus à Cos, qui auroit ſurpaſſé ſa première (la » Vénus Anadyomène); mais la mort envia la perfec- » tion de l'ouvrage, & il ne ſe trouva perſonne qui » voulut l'achever, en ſuivant l'ébauche déjà for- » mée * ». Le tableau de l'Annonciation de M. Mengs eut donc le même ſort que l'Iris d'Ariſtide, que les Tyndarides de Nicomaque, que la Médée de Timomaque & que la Vénus d'Apelle dont nous venons de parler; tous ouvrages laiſſés imparfaits par leurs auteurs, & qui par-là même étoient plus précieux que s'ils euſſent été terminés; « car, ajoute Pline, c'eſt dans ceux-là qu'on

---

* Pline, liv. XXXV, chap. 10.

» découvre, par les traits laiffés, la penfée de l'artifte; » & le chagrin de voir ces ouvrages ainfi imparfaits, » eft un attrait qui les rend plus recommandables : on » regrette la main arrêtée dans l'inftant qu'elle les exé- » cutoit ». Ce n'eft pas encore là le feul côté par lequel fe reffembloient ces deux grands peintres. Apelle a joui de l'amitié d'Alexandre, & M. Mengs a poffédé celle de Charles III. L'un & l'autre fe font diftingués par la grace qu'ils ont répandue fur leurs ouvrages, laquelle fe fait fentir au cœur, fans qu'on puiffe en définir la raifon, & qui confifte dans une certaine fuavité de contours, & une certaine facilité dans les mouvemens, qui ne paroiffent ni guindés ni forcés; comme auffi dans le choix de l'attitude la plus convenable & la plus agréable; enfin dans la vérité & dans l'harmonie de la compofition & du coloris. Apelle eut affez de franchife pour avouer qu'Amphion le furpaffoit dans la compofition, & qu'Afclépiodore avoit plus de talent que lui dans la perfpective. M. Mengs ne fut pas moins fincère que le peintre Grec, ainfi que nous le verrons par quelques exemples. Le tems nous a ravi les écrits d'Apelle; mais il eft à efpérer que M. Mengs fera plus heureux que lui fur cet article; en un mot, fuivant Pline, le peintre d'Alexandre mettoit fur fes tableaux un certain vernis noir fi léger qu'il faifoit fortir l'éclat des couleurs, & les préfervoit de la pouffière & des ordures. Le vernis qu'employoit M. Mengs ne le cédoit certainement pas à celui d'Apelle, malgré tout ce que quelques peintres ignorans en ont pu dire.

On croira peut-être que l'écart que je viens de faire m'a fait perdre l'idée douloureufe de la mort de mon ami.

J'avoue que mon cœur souffre infiniment à se rappeller cette scène ; cependant je vais la retracer ici le plus briévement qu'il me sera possible. Ses fatigues & ses maux avoient réduit M. Mengs à la plus extrême foiblesse ; on n'avoit néanmoins pas perdu encore l'espoir de le voir rétablir, s'il vouloit adopter une manière de vivre plus tranquille & plus convenable à l'état dans lequel il se trouvoit. Son impatience naturelle, jointe à l'imagination la plus ardente, lui fit prêter l'oreille à un charlatan de son pays, qui promit de le guérir dans peu de jours. Ce prétendu Esculape lui donna, à l'insçu des médecins & de sa famille, un remède si violent, qu'il épuisa le peu de forces qui restoient au malade, & lui occasionna plusieurs défaillances, pendant lesquelles on le crut mort. Revenu un peu de ces crises terribles, il lui resta une grande foiblesse d'esprit, & il se mit dans la tête de changer de demeure, en tourmentant sans cesse tous ceux qui l'entouroient pour qu'ils lui indiquassent les maisons qui pouvoient se trouver à louer à Rome ; quoique dans ce tems-là il en eût déjà trois : deux à bail, & une qu'on rebâtissoit. Cependant il se fit transporter un matin dans une maison située rue Condotti, traînant avec lui ses maux & ses tristes pensées. Quelques jours après il alla en habiter une autre dans la rue Grégorienne, en continuant toujours sa correspondance secrette avec l'empirique, qui l'avoit engagé à prendre certaines drogues qu'un moine de Narni distribuoit avec un succès miraculeux. Enfin, pour mettre le comble à cette œuvre, il lui administra (comme on l'a découvert depuis), une forte dose d'antimoine diaphorétique ; ce qui ne tarda pas

pas à détruire promptement les organes d'un corps ſi foible. C'eſt ainſi que l'empiriſme concourut avec la ſuperſtition pour enlever au monde un homme ſi digne de la plus longue carrière. M. Mengs n'avoit que cinquante-un ans trois mois, lorſqu'il ceſſa de vivre.

Son corps fut dépoſé dans l'égliſe paroiſſiale de S. Michel, au bas du Janicule. Les profeſſeurs de l'académie de S. Luc aſſiſtèrent à ſes obſeques. Dans la ſuite on fit placer ſon buſte en bronze (qui avoit été modelé ſous ſa propre direction), dans le Panthéon, à côté de celui de Raphaël, avec cette inſcription :

ANT. RAPHAELI. MENGS.

PICTORI. PHILOSOPHO.

Jos. Nic. DE. *AZARA. Amico. ſuo. P.*

M. DCC. LXXIX.

Vixit. ann. LI. menſes. III. dies. XVII.

Ses ouvrages de peinture, & ſes écrits ſur cet art, aſſurent à M. Mengs une place diſtinguée dans le temple de l'immortalité ; ainſi que la douceur de ſes mœurs & la bonté naturelle de ſon ame laiſſeront une mémoire chère & douloureuſe dans le cœur de tous ſes amis.

La vie laborieuſe & l'étude conſtante de ce grand artiſte doivent ſervir d'exemple à tous ceux qui ſe conſacrent aux beaux-arts ; ce qui ne pourra manquer de les

conduire à la perfection. Son père le dirigea aſſez bien dans ſa jeuneſſe, en accoutumant ſon œil à la juſteſſe; cependant il ſe plaignoit ſouvent de ce qu'il l'avoit fait deſſiner d'après des gravures, qui, quelques bonnes qu'elles puiſſent être dans leur genre, font beaucoup perdre de la perfection des originaux; car les contours en ſont toujours chargés, & n'ont point cette ſimplicité qui conſtitue la véritable beauté. La méthode de rendre raiſon de tout aux élèves eſt néceſſaire ſans doute; mais on ne doit néanmoins l'employer qu'avec diſcernement, ſans quoi on accoutume trop les jeunes gens à s'arrêter aux détails, ce qui leur fait perdre l'attention qu'ils doivent aux grandes parties & à l'enſemble. M. Mengs ſe plaignoit auſſi de ce que ſon père l'avoit occupé à peindre en émail & en miniature : genres de peinture qui lui laiſsèrent long-tems un goût ſec * & petit, dont il eut beaucoup de peine à ſe défaire. Le fait eſt, qu'il chercha à vaincre ce vice, lorſque, dans ſon dernier tems, il ſe prêta, par complaiſance, à peindre quelques miniatures. Je ne crois cependant pas qu'il en ait fait plus de quatre, dont j'en poſsède actuellement trois.

---

* *Sec* s'applique par métaphore, en peinture, aux choſes qui manquent d'un certain moëlleux, d'un certain empâtement & d'une certaine morbideſſe; telles ſont, par exemple, les chairs sèches & arides. Le rapide paſſage d'une teinte à une teinte différente, & les lignes trop droites privent la peinture de toute ſuavité. Or, comme en miniature on opère en pointillant, ſans qu'il ſoit poſſible d'approcher & d'unir aſſez ces points, pour que le paſſage de l'un à l'autre devienne imperceptible, il eſt très-difficile de faire une miniature qui ne ſoit pas sèche.

M. Mengs avoit une grande vénération pour l'antiquité, sans néanmoins la pousser jusqu'au fanatisme. Il tenoit note de tout ce qu'il y remarquoit de défectueux. Il y a cette différence entre découvrir les défauts d'un ouvrage & en reconnoître les beautés, que pour le premier il ne faut qu'un œil exercé, tandis que le second demande un esprit éclairé avec une ame sensible & délicate, ce qui n'est pas si ordinaire. L'envie & la malignité d'abattre nos rivaux, pour paroître plus grands sur leurs ruines, nous donne des yeux de linx pour les voir sous l'aspect le moins favorable; & l'on peut assurer que celui qui n'apperçoit dans un ouvrage que ce qu'il y a de mauvais, sans en faire connoître les beautés, est certainement un ignorant ou un envieux, & le plus souvent l'un & l'autre à-la-fois. Personne n'a mieux connu que M. Mengs les beautés des statues antiques, & personne aussi n'en a fait un plus grand éloge. Je l'ai vu plusieurs fois, en admirant le groupe sublime de Laocoon, se livrer à l'enthousiasme; & une seule fois seulement il me fit remarquer que la jambe droite de l'un des fils est plus courte que l'autre.

En donnant à sa majesté Catholique tous les plâtres de sa collection de statues (collection unique qui lui avoit coûté beaucoup, & même plus que ses moyens ne le lui permettoient), il avoit songé à écrire un traité sur la manière de voir les ouvrages des anciens, & d'en découvrir les beautés; cependant il craignoit que les ignorans ne prissent occasion de quelques défauts qu'il auroit été obligé d'y faire remarquer, pour déclamer contre le mérite réel de ces admirables productions. La mort l'a

empêché de compoſer cet écrit qui auroit ſans doute été un modèle de ſagacité & de philoſophie. Lui ſeul, par exemple, étoit en état de découvrir & de prouver, ainſi qu'il l'a fait dans une lettre à M. Fabroni *, que le groupe de Niobé n'eſt qu'une médiocre copie de l'incomparable ouvrage dont parle Pline. Ses connoiſſances en ce genre étoient ſi grandes, qu'ayant trouvé un jour dans une fouille qu'on faiſoit dans la *villa* des Piſons, à Tivoli, une tête fort maltraitée & méconnoiſſable, il me dit auſſi-tôt qu'il y eut jeté un regard, que c'étoit un ouvrage du tems d'Aléxandre le Grand; en effet, peu de jours après, on trouva un Hermes avec une inſcription, qui diſoit que c'étoit la tête d'Alexandre même **. Il eſt à remarquer auſſi que toute la partie technique de *l'Hiſtoire de l'art chez les anciens*, de M. Winckelmann, eſt, pour ainſi dire, de M. Mengs ſon ami ***; ce qui ſuffit pour nous donner une idée du ſoin & de l'attention avec leſquels il avoit médité ſur les ouvrages des anciens.

Comme je venois de découvrir une maiſon antique ſur

---

* Il y a deux lettres de M. Mengs ſur le groupe de Niobé, qui forment la première & la ſeconde pièce de la ſeconde partie de notre traduction.

** Cette inſcription grecque porte : ΑΛΕΞΑΝΔΡΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕΔ ; *Alexandre le Macédonien, fils de Philippe. Note du Traducteur.*

*** M. Winckelmann convient lui-même de cette vérité dans quelques-unes de ſes *Lettres familières*, qu'on trouve en deux Vol: chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

le mont Eſquilin, où il y avoit pluſieurs peintures à freſque, M. Mengs accourut pour les voir; & ſe déterminant ſur-le-champ qu'il falloit les faire graver, il voulut en faire lui-même les deſſins; mais non-content de cette entrepriſe, il ſe mit à les copier avec un zèle & un empreſſement incroyables; il en a fini les trois premières, dont il a fait trois prodiges de l'art, qu'il m'a donnés avec une généroſité ſans égale: la mort ne lui a pas permis de copier les dix autres originaux *.

Dans la même maiſon antique dont je viens de parler, il ſe trouva entr'autres une Vénus de marbre, d'une exécution ſi précieuſe, & d'un ſtyle ſi gracieux, que M. Mengs voulut à toute force reſtaurer lui-même les parties qui y manquoient. Jamais il n'avoit juſqu'alors travaillé le marbre; cependant le ciſeau obéit ſous ſa main avec la même facilité & la même perfection que le pinceau; & tous les habiles ſculpteurs ont avoué, qu'excepté les productions des anciens du meilleur tems, il n'y a point d'ouvrage en marbre qui ſoit travaillé avec plus de correction, de grace & de délicateſſe; mais en méritant ainſi l'admiration générale, M. Mengs ſeul ne fut pas ſatisfait de ſon travail: il enleva de la ſtatue les

---

* Suivant M. Bianconi, cette maiſon découverte par les ſoins de M. d'Azara, ſur le mont Eſquilin, étoit une maiſon de campagne de Lucilla, femme de Lucius Verus, & fille de Marc-Aurele & de Fauſtine. On peut voir les raiſons qu'il en donne dans ſon éloge hiſtorique de M. Mengs, qui ſe trouve dans l'*Antologia Romana. Note du Traducteur.*

premières jambes qu'il avoit faites, & en ébaucha d'autres qui ſont reſtées imparfaites à ſa mort ; mais j'ai eu ſoin de reſtituer les premières, que je conſerve comme un vrai tréſor de l'art *.

De tous les peintres modernes, Raphaël étoit, ſelon M. Mengs, le premier pour le deſſin & pour l'expreſſion, ainſi que le Corrége ** l'étoit pour la grace & pour le clair-obſcur, & le Titien pour le coloris. Le premier occupoit ſon eſprit, le ſecond parloit à ſon cœur, & le troiſième flattoit ſes yeux, mais n'alloit pas au-delà. Il mit à profit ce que ces trois grands maîtres offrent de meilleur pour former ſon ſtyle ; de même que l'abeille raſſemble le ſuc de différentes fleurs pour en compoſer

---

* Sans un accident, dit M. Bianconi, nous aurions poſſédé un autre ouvrage en marbre du ciſeau de M. Mengs. Cet artiſte, que rien ne put conſoler de la perte de ſa femme, avoit fait, après ſa mort, un modèle en plâtre de cet objet de ſa douleur, dont il avoit réſolu d'exécuter une ſtatue de marbre, pour être placée ſur ſon tombeau ; mais cette conſolation lui fut ravie par le malheur qu'il eut de caſſer, dans ſon déſeſpoir, ce précieux modèle. *Note du Traducteur.*

** M. Bianconi nous a conſervé une anecdote curieuſe au ſujet du goût que M. Mengs eut dans ſa jeuneſſe pour le Corrége. Il aſſure que M. Mengs lui a raconté pluſieurs fois, qu'en admirant dans la galerie de Dreſde les chefs-d'œuvre du Titien, des Caraches, du Guide, & de pluſieurs autres peintres, il finiſſoit toujours par s'approcher de quelqu'ouvrage du Corrége qu'il baiſoit en diſant : « C'eſt toi ſeul qui peut me charmer ». *Note du Traducteur.*

ſon tréſor. Il ſuffit au reſte de voir les ouvrages de cet admirable artiſte pour être convaincu de la vérité de ce que nous diſons.

Comme Raphaël poſſédoit donc la partie la plus eſſentielle de la peinture, ſavoir, l'expreſſion, M. Mengs a toujours fait ſa principale étude de ce maître, & ne ſe laſſoit point d'admirer ſes chefs-d'œuvre. Il y a cependant encore une grande différence entre le ſtyle de Raphaël & celui de M. Mengs. Raphaël chercha à rendre tout ce que la nature offre à nos yeux, ainſi que l'influence des paſſions ſur les mouvemens du corps. Un diſcernement fin & délicat, que perſonne n'a poſſédé à un ſi haut degré que lui, le déterminoit toujours à choiſir ce qu'il y a de plus beau dans la nature. Ses Vierges, par exemple, ſont des portraits des plus belles filles qu'il pouvoit trouver; ce qui fait qu'elles ont toutes une phyſionomie trop commune, & qui n'a rien de divin. La célèbre *Madonna della Seggiola* eſt-elle autre choſe qu'une fraîche femme de la campagne, qui donne le ſein à ſon enfant? Il paroît par une lettre de Raphaël au comte de Caſtiglione, que ce ne fut que vers la fin de ſa vie qu'il commença à ſe douter qu'il y a un genre de peinture toute idéale, laquelle conſiſte dans le choix judicieux des différentes belles parties qui ſont dans la nature; choix qui conduit l'artiſte à former un tout parfait, ſupérieur à la nature même, ainſi que l'avoit fait Zeuxis, qui, pour peindre ſon Hélène, prit ce qu'offroit de plus beau ſes différens modèles; & ce fut ſur ces principes que Raphaël vouloit exécuter ſa Galathée au palais Farnèſe. Si Raphaël n'eût paru que de nos jours, il

auroit ſans doute porté ſon art au plus haut degré de perfection ; mais cette gloire étoit réſervée à M. Mengs. Ses figures toutes divines n'ont de l'homme que le moins poſſible. Il compoſoit ſes ouvrages des parties les plus parfaites, qu'il ſavoit choiſir avec intelligence, en rejetant toutes celles qui ſont gratuites, ou qui peuvent indiquer les beſoins & les foibleſſes de l'humanité : ce qui donne à ſes ouvrages cette ſublime beauté idéale qui les caractériſe.

Raphaël, entièrement livré à l'expreſſion ſenſible, ſemble, pour ainſi dire, ne s'être point arrêté au clair-obſcur, ni au coloris. Ses tons ſont crus, ſes chairs tombent ſouvent dans le rougeâtre, comme on peut s'en convaincre en examinant ſes ouvrages ſans prévention. Ses tableaux ont, en général, je ne ſais quoi de monotone, qui eſt déſagréable à l'œil, de manière qu'il faut les étudier quelque tems pour en connoître le mérite. Ceux de M. Mengs réuniſſent l'expreſſion la plus ſublime au coloris le plus vrai & le plus harmonieux, & à cette intelligence des différens effets de la lumière, qui, du premier coup-d'œil, enchante les yeux, & dont l'examen imprime un ſentiment agréable dans l'ame ; enfin, on y trouve ſur-tout cette grace qui charme le cœur, ſans qu'on puiſſe la définir, & qu'Apelle a poſſédée à un degré admirable. Le peintre d'Urbin copia ce que la nature offre de plus beau ; l'artiſte Allemand l'a de même copiée, mais en l'embelliſſant & en l'ennobliſſant. Le premier ne ſacrifia qu'à la raiſon ; le ſecond tout-à-la-fois à la raiſon & aux Graces.

On blâmera peut-être ce que je viens de dire, comme

tendant directement à enlever à Raphaël le culte qu'on lui rend depuis plus de deux siècles ; mais rien ne pourra m'empêcher de dire la vérité, lorsque j'en serai moi-même convaincu. Que celui qui voudra me juger s'examine d'abord lui-même, pour voir s'il est assez dépourvu de prévention ou de toute autre passion moins excusable encore.

Le faire de M. Mengs lui étoit particulier. Il empâtoit fortement ses tableaux, afin qu'ils reçussent & retinssent beaucoup de lumière. Il portoit même si loin son attention sur cet objet, que pendant toute sa vie il a préparé lui-même sa palette. Il connoissoit parfaitement, & même en chimiste, toutes les couleurs & l'effet qui doit en résulter au bout d'un grand laps de tems, lorsque toute l'huile en est évaporée. Il possédoit également bien la théorie de la lumière & de sa décomposition en sept couleurs par le moyen du prisme ; mais il s'étoit formé sur cela un systême particulier, que la pratique lui avoit fait découvrir ; savoir, de réduire toutes les couleurs à trois primitives seulement : le jaune, le bleu & le rouge ; du mêlange desquelles il composoit toutes les autres. Il ne regardoit pas comme des couleurs le noir & le blanc ; & il ne se servoit jamais que de terres naturelles.

Il préféroit de peindre sur panneau, quand il pouvoit le faire, parce que la toile, quelque bien préparée qu'elle soit, ne présente jamais une surface aussi lisse, ni aussi unie que le bois ; & chaque trou ou point raboteux, quelque petit qu'il puisse être, occasionne une fausse réflexion de lumière. D'ailleurs la toile a encore un autre défaut ; c'est que pour peu qu'elle soit grande, elle cède

sous le pinceau ; de sorte que la main n'est jamais ni ferme, ni sûre.

On ne trouve point dans les ouvrages de M. Mengs les traces du pinceau qu'on distingue si facilement dans ceux des autres peintres. Tout y est lisse & fondu, comme dans la nature même, qui n'opère point d'une manière heurtée : une teinte s'y perd imperceptiblement dans une autre ; voilà pourquoi les jeunes élèves, qui veulent copier ses productions, ne peuvent comprendre de quelle manière elles sont faites, ni par où ils doivent commencer, parce qu'il leur manque ici les règles enseignées par les autres maîtres. Mais que dis-je de règles ? c'est plutôt une *routine* qu'ils appliquent à tout propos & à tout hasard ; & c'est là un vice qu'il faut attribuer à ce qu'on appelle *Ecoles*, qui, dans les arts, comme dans les sciences, ne peuvent conduire qu'à l'ineptie. Ceux qui ont établi ces écoles étoient sans doute des gens de mérite, que leurs disciples ont cherché à imiter, & qui, à leur tour, ont été successivement imités par d'autres ; mais comme en imitant on reste toujours au-dessous de son modèle, les derniers venus doivent nécessairement se trouver fort loin des premiers instituteurs : voilà donc quelle est la marche de ce qu'on appelle travailler par pratique ; & ce sont là ce que je nomme *peintres à routine* (*pittori di ricetta*).

Parmi les écrivains qui ont traité de l'art, il y en a peu à qui M. Mengs accordoit son approbation. Il méprisoit, en général, ceux qui ont écrit les vies des peintres, & particulièrement Vasari, parce qu'ils parlent de tout, excepté de ce qui fait l'essentiel de l'art. Ils entrent dans

tous les détails de la vie privée des artistes, & citent avec une minutieuse exactitude les prix de leurs ouvrages, & les noms de ceux qui les possèdent, en prodiguant à pleines mains les éloges les plus outrés, & les épithètes de divin, de miraculeux aux artistes les moins estimables. La vie du Corrége par Vasari est, entr'autres, si mal digérée, que cela a engagé M. Mengs à composer des Mémoires sur ce grand artiste, qui devoient être insérés dans une nouvelle collection des vies des peintres, dont on s'occupoit alors à Florence ; mais les éditeurs de cette biographie n'ont pas fait un grand usage de cet écrit de M. Mengs, lequel en effet ne convenoit pas beaucoup au plan qu'ils s'étoient proposé.

M. Falconet, sculpteur François, qui a fait à S. Pétersbourg une statue équestre en bronze du czar Pierre I, a composé deux volumes pour exhaler sa bile contre Pline, contre Cicéron, contre le cheval de Marc-Aurele, & contre les plus illustres écrivains anciens & modernes, ainsi que contre les ouvrages les plus estimés qui soient connus. M. Mengs avoit trop de mérite pour être oublié dans cette philippique.

M. Mengs écrivit, dans le tems, une lettre fort modeste à M. Falconet, non pour se justifier lui-même, mais uniquement pour défendre l'honneur des beaux-arts. Il reçut une réponse assez honnête de M. Falconet *; cependant

* Cette lettre de M. Mengs & la réponse de M. Falconet sont les deux morceaux qui terminent la première partie de notre traduction.

cette querelle littéraire n'alla pas plus loin, foit parce que M. Mengs ne voulut point perdre un tems précieux, foit qu'il crut que la matière avoit été traitée trop légèrement par M. Falconet.

Il difoit que le livre de M. Reynolds, peintre Anglois *, eft fait pour induire en erreur les jeunes artiftes, parce que fes raifonnemens portent fur des principes fuperficiels & erronés, qui ne font adoptés que par cet auteur.

Le tempérament fec & bilieux de M. Mengs le faifoit quelquefois paroître un peu âpre & rêche dans fes formes; & en matière d'art, il difoit fon fentiment avec une franchife qui fembloit tenir de la dureté; mais fon caractère étoit naturellement bon, & le repentir fuivoit toujours chez lui de près la peine qu'il avoit pu caufer par fa trop grande fincérité. D'ailleurs il ne refufoit jamais d'aider de fes confeils & de fes leçons ceux qui le confultoient, & il ne faifoit aucun myftère de fon art **.

---

* Ce livre de M. Reynolds eft intitulé : *Seven Difcourfes delivered in the royal Academy by the Préfident*. 8°. London 1778. *Note du Traducteur.*

** M. Mengs a fait beaucoup d'élèves, dont les plus anciens font Jean-Baptifte Cafanova, actuellement profeffeur de l'académie de deffin à Drefde; Antoine Marron, beau-frère de M. Mengs; Nicolas Guibal, aujourd'hui premier peintre du duc de Wurtemberg, & M. Ratti, qui a fait auffi un éloge de M. Mengs, intitulé : *Epilogo della vita del fu cavalier A. R. Mengs*, imprimé à Gênes en 1779. *Note du Traducteur.*

Le pape Clément XIV ayant fait acheter, par un négociant de Venife, quelques tableaux, il en demanda fon fentiment à M. Mengs, qui lui dit fans détour qu'ils ne valoient rien, & qu'il avoit été trompé. Sa fainteté lui ayant répondu qu'un certain peintre lui en avoit cependant fait un grand éloge, M. Mengs répliqua : M. *** & moi, nous fommes tous deux artiftes ; avec cette différence, que l'un loue ce qui eft fupérieur à fes forces, & que l'autre méprife ce qui eft au-deffous de fon talent.

M. Mengs voyant qu'un certain fculpteur, qui a fait la ftatue d'une vertu cardinale au tombeau d'un grand pape, y a mis fon nom de cette manière : *N*** invenit*, dit qu'il avoit bien fait d'avertir qu'il avoit *inventé* cette ftatue, puifque certainement il n'avoit pu l'imiter d'aucune chofe exiftante. Je pourrois citer plufieurs traits femblables de M. Mengs ; mais je les paffe fous filence pour ne pas faire de la peine à quelques artiftes encore vivans.

La pureté des mœurs de M. Mengs étoit fort grande, & l'on peut dire que fon amour pour les arts avoit éteint en lui toutes les autres paffions. Sa véracité & fon averfion pour le menfonge alloient à l'excès. Pour en donner une idée, je citerai ici un feul exemple d'un grand nombre que je pourrois produire. En entrant en France par Pont-Voifin, lors de fon dernier voyage d'Efpagne, les commis de la douane voyant parmi fes effets quelques tabatières d'or enrichies de diamans, lui demandèrent s'il en faifoit commerce, ou fi elles fervoient à fon ufage. Il répondit qu'il n'étoit pas marchand, &

qu'il ne prenoit point de tabac. Les prépoſés de la douane inſiſtant à lui demander de nouveau ſi ces boîtes n'étoient pas deſtinées à ſon uſage particulier, afin qu'il pût les paſſer librement, il perſiſta à dire qu'il n'avoit jamais pris de tabac; de manière que les commis furent obligés, malgré eux, de confiſquer ces tabatières comme marchandiſe. M. Mengs les laiſſa faire tranquillement; il n'auroit même jamais penſé à réclamer ces bijoux, ſi M. le Marquis de Llano & moi nous n'euſſions pas débrouillé cette affaire à Paris.

Jamais il n'y eut de meilleur mari ni de plus tendre père que M. Mengs, qui donna une excellente éducation à ſes enfans. Il a néanmoins préjudicié à ſa famille par ſon peu d'économie & par ſon mépris pour l'argent. On ſait que, de compte fait, il a reçu, pendant les dix-huit dernières années de ſa vie, plus de cent quatre-vingt mille écus, & en mourant il laiſſa à peine de quoi ſubvenir aux frais de ſes funérailles *.

Tous les ſouverains de l'Europe, pour ainſi dire, ont voulu avoir des ouvrages de M. Mengs. L'impératrice de Ruſſie lui avoit demandé deux tableaux, ſur le ſujet & ſur le prix deſquels ſa majeſté lui laiſſoit l'entière diſpoſition, en lui faiſant remettre, en même tems, deux

* M. Bianconi dit que c'eſt par les ſoins du cardinal Riminaldi, & ſur-tout par les ſecours généreux de M. le chevalier d'Azara, que la famille de M. Mengs fut tirée de l'embarras où elle ſe trouvoit à ſa mort. *Note du Traducteur.*

mille écus d'avance ; mais la mort ne lui a pas permis de les commencer : cependant cette auguſte ſouveraine ne fut pas plutôt informée, par S. E. le cardinal de Bernis, de l'état où cet artiſte avoit laiſſé ſa famille, qu'elle lui fit préſent des deux mille écus dont nous venons de parler. Ce don ne mériteroit pas ſans doute d'être cité ici, en venant d'une princeſſe qui fixe les regards de toute l'Europe par la ſageſſe de ſes loix, par les victoires de ſes armes, & par la générosité de ſa grande ame, ſi la bonté & la délicateſſe avec leſquelles elle a fait ce don, n'y avoit pas ajouté un prix infiniment précieux, & qui mérite de tenir ſa place parmi les autres merveilles de ſon règne.

Le roi de Naples, qui vouloit introduire le bon goût de la peinture dans ſa capitale, avoit réſolu d'y établir une académie des beaux-arts, ſous la direction de M. Mengs. Sa majeſté demanda, pour cet effet, à ſon auguſte père, la permiſſion de fixer notre artiſte à Naples ; ce que ſa majeſté Catholique accorda gracieuſement, en lui conſervant les penſions qu'elle lui faiſoit, outre celle que pourroit lui donner ſa majeſté Sicilienne pour la commiſſion dont elle vouloit le charger. La nouvelle de cette faveur n'arriva à Rome que huit jours après la mort de M. Mengs, qui fut par conſéquent privé de ce plaiſir ; ainſi que Naples l'a été de l'avantage qu'elle auroit retiré des leçons de ce grand artiſte.

On ſait que les amphictions ordonnèrent par un décret que Polygnote feroit logé gratuitement dans toutes les villes de la Grèce où il pourroit ſe trouver, pour

avoir peint à Athènes le portique appellé le Pœcile *. Charles III a verfé fes bienfaits fur M. Mengs pendant toute fa vie, & après fa mort il a doté fes cinq filles, & fait à fes deux fils des penfions dont ils peuvent fubfifter honnêtement.

Nous n'avons pas encore parlé des écrits de M. Mengs, qui ne lui promettent pas moins de célébrité que les productions de fon pinceau. Nous en rendrons compte à mefure que nous les publierons ; en obfervant feulement ici que fes papiers étoient en fi mauvais ordre, qu'il ne nous a pas été poffible de les rédiger avec tout le foin & avec toute l'exactitude que nous aurions defiré ; & que ce travail a été d'autant plus pénible, qu'il a fallu traduire tous ces écrits en une feule langue, M. Mengs s'étant fervi pour communiquer fes idées tantôt de l'Allemand, tantôt de l'Italien, & tantôt de l'Efpagnol.

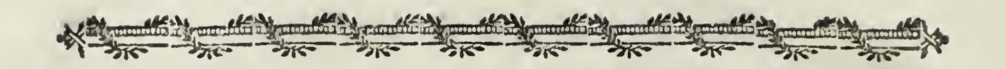
La décadence des beaux-arts ne doit pas tant être attribuée aux artiftes qu'aux amateurs & aux gens riches qui demandent des ouvrages. L'ignorance & l'ineptie de ces derniers obligent les artiftes, lorfqu'ils font fous leur direction, à renoncer à leurs idées, s'ils font affez habiles pour en concevoir par eux-mêmes ; une efpèce de fympathie fait cependant qu'ils choififfent, en général, les plus mauvais & les plus intriguans. Ces prétendus

* Le nom de *Pœcile*, qui veut dire *varié*, fut donné à ce portique à caufe de la variété des peintures dont Polygnote l'avoit orné. *Note du Traducteur.*

connoiffeurs

connoiſſeurs ne conſidèrent pas le blâme dont les couvre une pareille conduite, & le ridicule qu'ils payent à deniers comptans ; car qui eſt-ce qui peut voir ces productions où il n'y a ni conception, ni motif, ni goût, ni raiſon, ſans traiter d'ignorant & de barbare celui qui les a fait exécuter. On ſait que chez les Grecs c'étoient les philoſophes qui ordonnoient les ouvrages des artiſtes & qui en jugeoient, & que les artiſtes eux-mêmes étoient philoſophes. Il étoit donc néceſſaire qu'il y eût un livre qui enſeignât à voir les chefs-d'œuvre des artiſtes en philoſophe : je penſe que les écrits de M. Mengs pourront remplir cet objet ; ce qui ne ſera pas le moindre ſervice que cet homme admirable aura rendu aux arts.





NOTICE DES TABLEAUX DE M. MENGS.

EN ESPAGNE.

Pour le Roi & pour la Famille Royale.

DANS le palais du roi, le plafond de l'anti-chambre de sa majesté, peint à fresque, représentant l'Assemblée des dieux, avec l'Apothéose d'Hercule. Voyez à la page 17 des Mémoires sur la vie de M. Mengs.

Dans le même genre, l'Aurore sur le plafond d'une autre chambre, qu'on appelle, à cause de cela, la *chambre de l'Aurore;* & sur les quatre faces, M. Mengs a peint les quatre Saisons avec divers ornemens sur la frise, tels que vases, amours, feuillages. Voyez à la page 18 des Mémoires.

Le grand plafond de la salle à manger du roi, où l'on voit l'Apothéose de Trajan & le Temple de la Gloire. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Dans la chapelle particulière de sa majesté, la Nativité du Christ, de même à fresque; après qu'on eut enlevé le tableau à l'huile de M. Mengs, qui s'y trouvoit, mais qui y faisoit un mauvais effet, à cause que la réflexion de la lumière y tomboit de front.

Dans la chambre à coucher du roi, la fameuse Descente de croix, peinte à l'huile sur un panneau de plus de douze pieds géométriques de hauteur, sur une largeur proportionnée. Les figures en sont

de grandeur naturelle. Dans la partie ſupérieure, il y a un autre tableau ſur panneau, repréſentant le Père éternel avec le Saint-Eſprit & des Anges. Voyez à la page 19 des Mémoires.

Les quatre deſſus-de-porte de la même chambre, qui repréſentent quatre ſujets de la Paſſion; ſavoir, la Prière du Chriſt dans le jardin, la Flagellation, le Crucifiement, & l'Apparition du Chriſt à la Madeleine après la réſurrection.

Dans le même appartement, deux autres tableaux de chevalet, dont l'un eſt S. Jean adoleſcent, qu'il a peint en Eſpagne; l'autre Sainte Marie-Madeleine, qu'il fit paſſer de Rome à Madrid, pour ſervir de pendant au premier, d'un pied & demi de hauteur, ſur un pied de largeur.

Un tableau de la Conception, un peu moins de trois pieds de hauteur, ſur un peu moins de deux pieds & demi de largeur; & un autre de S. Antoine de Padoue à-peu-près de la même grandeur que le précédent, que ſa majeſté tranſporte toujours avec elle quand elle voyage.

Dans un corridor qui conduit à l'appartement du roi, il y a une Vierge avec l'Enfant, S. Joſeph & S. Jean-Baptiſte, haut de ſix pieds, & large de quatre pieds: c'eſt la première peinture à l'huile que Mengs ait faite à Madrid.

La Nativité, tableau à l'huile, qui a été enlevé, comme nous l'avons dit, de la chapelle du roi, & placé dans la chambre du prince des Aſturies, haut de onze pieds, ſur ſix pieds de large.

Un autre tableau repréſentant le même ſujet ſur panneau, que M. Mengs fit paſſer de Rome en Eſpagne, haut de neuf pieds, large de ſept. Il eſt placé dans l'appartement du roi. Voyez à la page 22 des Mémoires.

L'eſtime que ſa majeſté fait de ce tableau eſt aſſez connue par l'ordre qu'elle a donné de le couvrir d'un verre de même grandeur. Cette méthode de couvrir les tableaux de verre a ſes inconvéniens, parce qu'ils ne peuvent pas recevoir une lumière qui permette de les bien voir en entier ſous un même point de vue; de manière que le ſpectateur doit ſe placer en différens endroits pour en parcourir ſucceſſivement le champ entier. D'ailleurs les couleurs

obfcures réfléchiffent la lumière, & font l'effet d'un miroir. L'art n'a pas encore pu trouver le moyen de faire les deux furfaces d'un verre également parallèles ; & plus cette furface eft grande, plus auffi cette difficulté augmente. Cette différence entre les deux furfaces, quelqu'imperceptible qu'elle foit, altère toujours la réflexion de la lumière, & par conféquent l'image de l'objet. Si la pâte du verre a quelque couleur, comme celle qu'on fait avec de la foude, qui lui donne un œil verdâtre, toutes les teintes du tableau font dégradées par cette nuance. L'air qui fe trouve renfermé entre le verre & le tableau ne pouvant pas être renouvelé, fe corrompt néceffairement, & endommage les couleurs, d'où fuit la perte totale du tableau.

Un Chrift attaché à la croix, d'après nature, haut de cinq pieds, & large de quatre. Il eft dans la chambre à coucher du roi à Aranjuez.

Dans le même endroit, il y a deux portraits du roi & de la reine de Naples, en demi-figures, d'environ cinq pieds de hauteur fur une largeur proportionnée.

Il y a deux autres portraits de la même grandeur dans les appartemens de ce palais. L'un eft celui de la même reine de Naples, & l'autre celui de l'archiducheffe.

Il y a auffi les portraits des grands ducs de Tofcane, & quatre autres de la famille royale, que M. Mengs a faits à Florence ; les premiers ont quatre pieds & demi de hauteur fur une largeur proportionnée ; les autres ont cinq pieds de hauteur.

Dans le même palais d'Aranjuez, M. Mengs a peint en détrempe fur le plafond du théâtre, le Tems qui enlève le Plaifir : allégorie frappante & digne du génie fécond & fublime de fon auteur. Voyez à la page 28 des Mémoires.

Plufieurs portraits du roi, & ceux de toute la famille royale. Il y en a deux du prince des Afturies, & deux de fa fœur, l'infante Charlotte-Joachime.

Les quatre parties du jour en deffus-de-porte, de neuf pieds de hauteur, dans l'appartement de la princeffe.

Pour le prince des Aſturies un tableau ſur panneau, de la Vierge avec l'Enfant & S. Joſeph.

Un autre repréſentant un jeune homme qui veut ſuivre l'honneur, & fuir les richeſſes. Il eſt placé dans le pavillon de S. A. R., à l'Eſcurial.

A S. Ildephonſe il y a, dans la ſalle des dépêches, une Sainte Marie-Madeleine, d'un peu plus que demi-figure.

Pour l'infant don Louis une Vierge avec l'Enfant & S. Joſeph, de quatre pieds de hauteur ſur trois pieds de largeur.

Un portrait de S. A. R., un peu plus que demi-figure : il n'eſt pas fini.

S. Paſcal Baylon pour le maître-autel de l'égliſe du couvent royal de ce même nom à Aranjuez.

L'infant don Gabriel a auſſi un tableau de la Prière du Chriſt dans le jardin, qui n'eſt pas achevé.

Peintures pour des Particuliers.

Le principal tableau de l'égliſe de S. Iſidore, dont le ſujet eſt la Sainte Trinité avec la Vierge, S. Damas & trois autres Saints Eſpagnols : figures beaucoup plus grandes que nature. Le tableau a dix-ſept pieds de hauteur ſur douze pieds de largeur.

Pour le roi de Dannemarck, le portrait du roi d'Eſpagne en pied, armé & placé deſſous un dais, avec tous les ornemens & tous les attributs de la ſouveraineté Eſpagnole ; haut de douze pieds ſur neuf pieds de large.

Un autre tableau de douze pieds de hauteur ſur ſept pieds de largeur, repréſentant l'Aſſomption avec le Père éternel & un grand nombre d'Anges ; figures de grandeur naturelle.

Un autre de S. Jean-Baptiſte prêchant au déſert, de ſix pieds de hauteur ſur un peu moins de cinq pieds de largeur ; tous deux pour M. le comte de Rivadavia. M. Mengs a peint ce dernier tableau dans un ſtyle ſingulier, qui ne lui étoit pas propre. L'emplacement ſur lequel il devoit ſe régler,, a une fenêtre par le haut, d'où

la lumière tombe dans les yeux des ſpectateurs. Pour cet effet, ayant été obligé de forcer la nature, il a fait de grandes maſſes, & a prononcé avec beaucoup de force toutes les parties. Ce tableau eſt dans la manière de Michel-Ange, quand il n'a pas chargé, ou de Raphaël dans ſon Incendie de Borgos.

Le portrait du duc d'Albe, demi-figure.

Deux autres portraits de la ducheſſe de Hueſcar (aujourd'hui d'Arcos.)

Un autre de la ducheſſe de Medina-cœli, aſſiſe dans un fauteuil.

Un autre en pied de la marquiſe de Llano, en habit de bal.

Un autre de la même dame, demi-figure.

Le portrait de don Pierre Campomanez, un peu plus que demi-figure.

Un autre de don Philippe de Caſtro, demi-figure; il n'y a que la tête de peinte.

La Vierge des douleurs pour don Antoine de la Quadra, directeur-général des poſtes.

Un S. Pierre aſſis, de grandeur naturelle, que M. Mengs a donné à ſon chirurgien, Pierre Martinez.

Il a fini auſſi dans le palais un tableau de l'Aſcenſion de J. C., qu'il avoit commencé à Rome, par ordre de la cour de Dreſde.

Il a fait pluſieurs fois ſon propre portrait, un peu moins que mi-figure, qu'il a donné à ſes amis, entr'autres à don Bernard de Yriarte, ſon ami particulier.

Il a laiſſé imparfait le portrait de don Amérique Pini, auquel il manque cependant peu de choſe. Il a laiſſé de même, mais bien moins avancé, celui de M. le marquis de Llano, qui étoit ſon ami & le mien. Il avoit fait venir ce portrait à Rome pour le finir, ainſi que pluſieurs autres dont nous ne parlerons pas, parce qu'ils ſont reſtés imparfaits.

A DRESDE.

A l'Huile.

Un grand tableau d'autel dans l'église Catholique, de trente trois pieds de hauteur sur seize pieds de largeur, représentant l'Ascension. M. Casanova en a donné une description qui se trouve dans le second volume de la *Bibliotheque des Arts* de M. Murr.

Un plus petit tableau à l'un des autels collatéraux : c'est le Songe de S. Joseph, devant qui il apparoît un ange.

Un autre dans la même église représentant la Conception. — Le dessin de ces trois tableaux est fort beau, & d'une grande correction.

Les portraits du roi & de la reine de Pologne en pied, & vêtus de leurs habits royaux.

Les portraits du prince & de la princesse royale jusqu'aux genoux.

Le portrait du comte de Bruhl, dont il n'y a que la tête de fini.

Une Madeleine couchée à demi-nue, dans la manière de celle du Corrège que posséde la cour de Saxe.

Au Pastel.

Le portrait de l'électeur régnant de Saxe, lorsqu'il n'avoit que deux ans, assis en chemise sur un coussin de velours cramoisi, galonné en or, de grandeur naturelle.

Le portrait de M. Mengs même, dessiné d'une manière pittoresque, avec de longs cheveux qui lui pendent sur les épaules.

Un autre aussi de lui, un peu tourné.

Le portrait d'Ismaël Mengs son père, en robe fourrée.

Celui de Madame Thiele, femme d'un bon Paysagiste.

Celui de M. Antoine Annibale.

Celui de M. Hoffmann, valet de chambre du roi de Pologne, en habit brodé.

Celui de M. Silveſtre, un crayon à la main.

Celui d'un ami de ſon père.

Celui de M. Thull, peintre Saxon, ami de M. Mengs.

Celui de la Signora Mingotti, cantatrice du roi de Pologne, tenant à la main un papier de muſique.

La Vérité, demi-figure.

Un Cupidon qui aiguiſe une flêche.

Pluſieurs miniatures & peintures en émail.

A ROME.

Le plafond du Muſée pour le dépôt des anciens manuſcrits ſur papyrus, dont il eſt parlé à la page 23 des Mémoires ſur la vie de M. Mengs.

Une Sainte Famille : voyez la page 11 des Mémoires.

Un plafond à freſque dans l'égliſe Arménienne de S. Eusèbe. Page 13 des Mémoires.

Un plafond dans la *villa* Albani ; page 15 des Mémoires.

Une Vierge avec l'Enfant, S. Jean-Baptiſte & S. Joſeph.

Une Madeleine couchée, tenant une croix ; tableau qui le fit recevoir à l'académie de S. Luc.

Le Songe de S. Joſeph ; voyez à la page 26 des Mémoires.

Un groupe de deux enfans, plus grands que nature ; ce fut le premier eſſai que M. Mengs fit en détrempe.

Une Nativité pour un Abbé Vénitien.

Deux petits tableaux en paſtel : Cérès & Flore.

S. Benoît dans le déſert, tableau d'autel dans l'égliſe des Religieux Céleſtins.

Le portrait du cardinal d'Yorck en paſtel.

Ceux du pape Rezzonicho & de ſon neveu.

Celui de M. le chevalier d'Azara.

A NAPLES.

Les portraits du roi & de la famille royale.

Celui de la princesse Francavilla, née Borghèse.

Une Madeleine pour le prince de San Gervasi.

Un repos d'Egypte pour la reine de Naples.

A FLORENCE.

Un *Ecce Homo* pour le docteur Villigiardi.

Son portrait peint par lui-même, que le grand-duc a fait placer dans la galerie des peintres célèbres.

S. Joseph averti en songe de fuir en Egypte.

La Vierge avec l'Enfant pour la grande-duchesse.

A GENES.

Une copie de la *Madonna della Seggiola* pour le seigneur Théaldo.

Le portrait de la Signora Tomasina Cambiaso.

A MILAN.

Une Vierge de demi-figure avec l'Enfant & S. Jean-Baptiste pour le général Clerici.

A PARIS.

L'Innocence & le Plaisir, deux tableaux au pastel, dans le cabinet de M. le Baron d'Olbach.

Semiramis dans le moment qu'on lui remet une lettre qui lui apprend la révolte de Babylone; tandis qu'une femme lui arrange sa chevelure; demi-figures.

Chez M. l'Epine, ſculpteur, ſon portrait fait par M. Mengs.

A ROUEN.

Chez M. de Hauterue, ſon portrait peint par M. Mengs, dont il fut l'élève.

A VIENNE.

Dans la galerie impériale, S. Pierre de grandeur naturelle, peint à l'huile.

Le portrait en paſtel de la grande-ducheſſe de Florence.

Celui de la jeune archiducheſſe Marie-Thérèſe de Naples.

Chez M. le comte Erneſt de Harrach, la Nativité de Notre-Seigneur.

Chez le prince Gallitzin, miniſtre de Ruſſie, une Venus, demi-figure de grandeur naturelle.

Au château de Léopoldſcron, près de Saltzbourg, chez M. le comte Lactance Firmian, le portrait de M. Mengs, peint par lui-même.

A STUTGARD.

Dans le cabinet de M. Guibal, la tête d'un capucin avec deux mains, peinte d'après le frère Pierre de Viterbe, mort en odeur de ſainteté.

Le deſſin original du tableau repréſentant la Madeleine.

Deux figures académiques ſur papier bleuâtre.

Une belle Nativité de Notre-Seigneur; deſſin lavé & rehauſſé de blanc. On dit que c'eſt la première penſée du tableau que M. Mengs fit pour le prince des Aſturies.

Trois deſſins que M. Mengs fit en 1741, d'après le dernier Jugement de Michel-Ange.

Une eſquiſſe de M. Guibal pour le grand eſcalier de Stutgard, retouchée par M. Mengs.

A CARLSRUH.

Chez M. le comte d'Edelsheim, premier miniſtre de cette cour, le portrait de ce ſeigneur par M. Mengs.

Deux cartons d'un deſſin très-fini & très-ſavant; l'un repréſente un Philoſophe encore dans la fleur de l'âge; l'autre une jeune Corinthienne qui fait des bouteilles de ſavon avec un chalumeau, d'après leſquels M. Mengs avoit fait deux tableaux au paſtel pour M. le marquis de Croixmare, qui les paya 2400 livres, & qui en outre fit préſent à M. Mengs d'une belle épée. On ignore ce que ces deux paſtels ſont devenus.

Huit figures académiques repréſentant des hommes de différens âges & de différens caractères de deſſin.

A COPPENHAGUE.

Le roi de Dannemarck a le portrait de Charles III, roi d'Eſpagne, peint par M. Mengs, en pied & ſous un dais, avec tous les attributs de la royauté Eſpagnole. C'eſt le même dont il eſt parlé à la page 61

ANGLETERRE.

Chez milord Northumberland à Londres, une copie de l'Ecole d'Athènes. Voyez à la page 13 des Mémoires.

Le portrait de milord duc de Richemont, avec les cheveux flottans, dans le goût des ajuſtemens des portraits de van Dyk.

Une figure du Chriſt portant la croix, demi-figure pour milord Cuper.

Le portrait de milord Cuper.

Les portraits de M. & Madame Suimars, négociant de la Jamaïque.

Le portrait de Robert Wood, premier ſecrétaire du bureau des affaires étrangères, & auteur d'un ouvrage ſur les ruines de Palmyre & de Tedmor, en deux volumes *in-folio.*

Le portrait de M. Webb, colonel Anglois.

Celui du chevalier William Hamsbury, envoyé de la cour Britannique à Dreſde.

Celui de M. Wilſon célèbre payſagiſte Anglois.

Cléopatre aux pieds d'Auguſte, avec un grand nombre de figures: ce tableau eſt chez M. Hoorch.

Une Sainte Famille ſur toile.

Une Sybille, demi-figure ſur toile.

Une Madeleine, demi-figure.

A OXFORD.

Dans la nouvelle égliſe d'Oxford un tableau d'autel, peint à Rome en 1770, repréſentant le Sauveur qui apparoît à la Madeleine.

EN IRLANDE.

Le portrait de M. Touche, gentilhomme Irlandois, peint par M. Mengs, jusqu'aux genoux, dans le costume en usage au commencement du dix-septième siècle.

Ouvrages restés imparfaits.

Une esquisse en grisaille ou camayeu de la Résurrection du Christ, d'après laquelle il devoit faire pour la cathédrale de Saltzbourg, un tableau d'autel de trente palmes de hauteur.

Le portrait de demi-figure de M. Honorat Gaëtan, un des ducs de Sermonette.

Un Jugement de Paris, figures de grandeur naturelle.

Gravures faites d'après les Ouvrages de M. Mengs.

Un S. Jean-Baptiste, gravé par Carmona.

Une Madeleine, gravée par le même.

Une Vierge avec l'Enfant, gravée par Volpato.

Le Christ ressuscité qui apparoît à la Madeleine, gravé par par Carmona.

La Sybille, demi-figure, qui est en Angleterre, gravée par Mosmann.

Nous remarquerons que d'après le dessin de M. Mengs, Volpato a gravé un Christ en prière, du Corrége. Ce morceau se trouve dans la collection des gravures qui paroît sous le titre de *Schola Italica picturæ.*

Il y a aussi des gravures d'anciens tableaux à fresque, dont M. Mengs avoit fait les dessins. Voyez à la page 45 des Mémoires.

Le portrait de don Gabriel, infant d'Efpagne, qu'on vient de graver pour le mettre à la tête d'une édition des Odes d'Anacréon, dédiée à ce prince.

Le portrait de M. Mengs, que poſsède don Yriarte, à Madrid, gravé par Carmona, & que nous avons fait copier pour mettre à la tête de notre traduction.



REFLEXIONS

SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOUT

DANS LA PEINTURE.

PRÉFACE

PREFACE

DE L'EDITEUR ALLEMAND.

JE n'entreprendrai point de faire l'éloge de l'ouvrage que je préſente aujourd'hui au public. Cependant la vérité, le devoir & la reconnoiſſance m'obligent d'en dire quelques mots. La *Beauté* & le *Goût*, dans la peinture, ſont les deux principaux objets ſur leſquels l'auteur cherche à donner aux artiſtes des notions claires & préciſes, & dont il leur trace la route, en leur indiquant les progrès qu'on y a déjà faits, & ceux qui reſtent encore à y faire. Si jamais on a bien développé ces deux grandes parties de la peinture, c'eſt ſans doute dans cet ouvrage, dont l'auteur s'eſt élevé par la nature juſqu'à la Divinité, & a pénétré par les productions de l'art juſques dans l'ame des grands maîtres qui l'ont illuſtré dans ſes plus beaux ſiècles. En veut-on la preuve ? que ce livre à la main on médite ſur la nature & ſur l'art; qu'on les compare avec les préceptes que l'auteur y donne ; & des notions claires & lumineuſes de l'une & de l'autre ſeront le fruit de ce travail. L'auteur ne s'étend point en diſcutions, parce qu'il a voulu s'épargner à lui-même la peine de faire un gros livre, & laiſſer au Lecteur le plaiſir de la réflexion. Il eût d'ailleurs été inutile d'éparpiller dans pluſieurs volumes les vérités raſſemblées ici en peu de pages. Quiconque a un

talent décidé pour l'art, auroit eu le dégoût de chercher dans ces volumes, ce qu'il trouvera ici en quelques lignes; & celui qui n'en peut tirer aucun fruit, ne feroit pas plus éclairé en pâliſſant ſur des *in-folio.* Voilà ce que j'avois à dire du fond de l'ouvrage même. Quant au ſtyle, il n'eſt pas fleuri, mais énergique, mais expreſſif, & tel qu'il convient à un maître qui enſeigne la ſimple vérité, & qui ne cherche à orner ſes penſées que comme dans l'antiquité on décoroit les ſtatues des dieux & des héros, par une draperie qui les couvroit avec décence ſans les cacher. Quand on comparera cet ouvrage avec d'autres écrits ſur le même ſujet, on le diſtinguera, dans la foule, auſſi aiſément que le poëte ſut découvrir ſa chère Laure parmi une multitude de perſonnes de ſon ſexe: — « Belle; » non comme l'eſſaim frivole des filles du peuple au teint » de roſe, qui ne ſemblent avoir été formées que par un » écart ou par un jeu de la nature; qui végètent privées » d'eſprit & de ſentiment, & dont les regards ne ſont » point animés de ce rayon divin qui ſubjugue tous » les cœurs ».

Klopstock.

Qu'il me ſoit permis de rendre ici un hommage public à l'amitié. Il y a quelques années qu'étant à Rome, M. Winckelmann daigna m'honorer de ſon eſtime, qui, depuis le premier moment que j'en ai joui, a fait le bonheur de ma vie. Je lui dois pluſieurs ſentimens agréables de ce qui eſt véritablement beau & grand, tant dans la

nature que dans l'art ; je lui ſuis redevable auſſi de l'amitié de pluſieurs perſonnes reſpectables, & entr'autres de celle de l'auteur de cet ouvrage ; c'eſt par lui enfin, que je jouis du bonheur de voir ici mon nom plus étroitement uni au ſien ; ce qui ſemble me donner quelque droit à l'immortalité, à laquelle je n'aurois jamais oſé prétendre par mes foibles ouvrages.

J. C. Fuessli.



PREFACE

DE L'AUTEUR,

Qui eſt à la tête de l'Edition originale Allemande.

JE n'avois d'abord compoſé cet écrit que pour mon propre uſage, & par le ſeul deſir de découvrir des vérités nouvelles; mais étant ſur le point de le finir, je fus invité par une académie d'Allemagne * de le publier dans ſes Mémoires, ce qui néanmoins n'a pas eu lieu par différens obſtacles : cette académie a depuis été abolie, & l'ouvrage m'eſt reſté.

L'ayant relu par haſard quelque tems après, je n'en fus pas entièrement ſatisfait. Je réſolus donc de le refondre & d'en retrancher quelques parties, pour y ajouter des idées nouvelles; mais lorſque je conſidérai la peine & le travail que cela devoit me coûter, & combien il me feroit difficile de rendre mes idées d'une manière plus lumineuſe, je fus de nouveau tenté d'abandonner cet ouvrage. En le parcourant néanmoins de nouveau, il me parut ne devoir pas reſter enſeveli dans un oubli total; je crus que les vérités qu'il renferme pourroient

* L'académie d'Ausbourg.

être utiles à plusieurs personnes. Ces considérations, jointes aux sollicitations de mon ami Winckelmann, m'engagèrent enfin à le publier. Je n'ai cependant pas voulu y mettre mon nom, parce que je n'ai pas l'habitude d'écrire, & que j'ai voulu éviter la censure de certaines personnes qui me critiqueront peut-être sans me comprendre.

Je préviens les jeunes peintres qu'ils doivent lire cet ouvrage avec attention, & à tête reposée; car ce n'est que par une étude constante & des méditations profondes que j'ai porté l'art de peindre beaucoup plus loin que plusieurs artistes de mon tems, & je ne leur communique cet écrit que dans l'espoir de leur être utile. Si le Lecteur veut réfléchir mûrement sur ce que je vais lui dire, & si à cette étude il joint un zèle infatigable & un travail opiniâtre, j'ose me flatter qu'il pourra en tirer un grand avantage.

Je prie aussi les amateurs de cette espèce d'ouvrages, d'avoir soin, autant que cela dépendra d'eux, que celui-ci ne soit traduit en quelqu'autre langue que ce soit, que sous ma révision; étant persuadé que la manière d'écrire dont je me sers, ne peut pas être bien rendue dans d'autres langues: en Italien, elle seroit tout-à-fait inintelligible; en François, elle paroîtroit ridicule, absurde même, & pourroit blesser les oreilles délicates du commun des écrivains & des personnes qui ne lisent que par simple amusement: car j'écris comme un maître pourroit parler à ses disciples.

J'ai cherché d'abord à donner une idée plus particulière & plus précise de la *Beauté*, à cause de la diversité

d'opinions qu'on s'eſt formées ſur ce ſujet ; pour donner enſuite une définition du *Goût*, parce que la plupart des écrivains, qui en ont parlé, n'ont pas expliqué d'une manière exacte pourquoi l'on ſe ſert de ce mot dans la peinture ; enfin j'ai tâché de donner une idée plus diſtincte du Goût, en citant des exemples de celui qu'on trouve chez les plus grands maîtres ; car comme je me ſuis écarté un peu de la peinture dans la première partie de cet ouvrage, j'ai craint d'avoir manqué par-là mon but, qui eſt d'être utile aux peintres. J'ai donc cité des exemples qui me donnent le moyen de parler de toutes les règles de l'art. On verra que toutes les parties que je loue chez les grands maîtres, ſont celles qui peuvent ſervir de règle à ſuivre & d'exemple á imiter.

J'avertis néanmoins les élèves de ne pas trop s'arrêter à la métaphyſique ou à la partie idéale de l'art dont il eſt ici queſtion ; car elle n'eſt rien moins qu'utile quand on ne fait que commencer. Le premier ſoin de l'élève doit être d'exercer ſon œil à la juſteſſe, afin de parvenir par-là à bien imiter. Il doit, en même tems, travailler ſa main ; afin qu'elle apprenne à obéir avec promptitude, pour paſſer enſuite aux règles & aux ſecrets de l'art. Je veux que l'on commence d'abord par la pratique ou la partie méchanique, pour étudier après cela la théorie ; parce qu'on eſt propre à apprendre les règles de l'art quand on eſt parvenu à un certain âge ; mais la preſteſſe de la main, & la juſteſſe de l'œil ne peuvent s'acquérir que pendant un certain tems, c'eſt-à-dire, auſſi long-tems qu'on n'a pris aucune habitude ; car ſi une fois on s'eſt accoutumé à mal faire, il n'eſt plus poſſible de ſe déshabituer, dans

un âge mûr, de la méthode vicieuſe qu'on a contractée.

Cet écrit doit donc être lu dans différentes vues par les différentes claſſes des peintres.

Les élèves ne doivent le lire que pour apprendre combien l'art eſt grand & difficile, afin qu'ils redoublent de zèle, & ne perdent point de tems à s'inſtruire de ſes moindres parties. Car quoïque les premiers principes ſoient les vrais matériaux & les fondemens de la peinture, on ne peut cependant en faire aucun uſage qu'après avoir raſſemblé les autres parties de l'édifice entier de l'art.

La ſeconde claſſe de peintres, c'eſt-à-dire, ceux qui ſont déjà inſtruits de ces premiers principes, pourront principalement profiter de cet ouvrage; car c'eſt pour eux qu'il a été compoſé, afin qu'ils y apprennent ce que c'eſt que le bon Goût, & pour qu'ils puiſſent juger s'ils en ſont naturellement doués ou non, & par quels exemples ils peuvent l'acquérir ou s'y former davantage.

Les peintres faits pourront de même en retirer quelque fruit, en apprenant à connoître les beautés des ouvrages des grands maîtres, & à bien conduire leurs diſciples dans la carrière difficile de l'art.

Je parle avec franchiſe, parce que l'expérience eſt le ſeul moyen par lequel les hommes puiſſent reconnoître l'utilité des choſes pour les nommer bonnes; & c'eſt à cette ſeule méthode que je dois tout ce que je ſais, & tout ce que je vais expoſer dans cet écrit.

Si dans cet ouvrage il ſe trouve quelques paſſages qui paroiſſent obſcurs, je me ſoumets à en donner tous les éclairciſſemens qu'on pourra deſirer; & ſi je me ſuis trompé, un orgueil déplacé ne m'empêchera pas d'en

faire l'aveu, & de rétracter les erreurs que j'aurai pu commettre, ſi je puis les reconnoître; ſinon je tâcherai de défendre mes idées avec le plus de clarté qu'il me ſera poſſible *.

---

* Voici comment M. Winckelmann s'exprime, dans une lettre à M. Franke, au ſujet de l'ouvrage dont il eſt ici queſtion: « Il » y a quelques mois qu'il a paru à Zurich un petit ouvrage, mais » fort précieux, intitulé: *Réflexions ſur la beauté & ſur le goût* » *dans la peinture*, publié par M. Fueſſli. L'auteur de ce traité, » qui m'eſt dédié, eſt le célèbre chevalier Mengs. Tâchez de vous » le procurer, & vous y trouverez des choſes qui n'ont encore » été ni dites, ni penſées ». *Note du Traducteur.*



REFLEXIONS



REFLEXIONS

SUR LA BEAUTÉ ET SUR LE GOÛT

DANS LA PEINTURE.

SECTION PREMIÈRE.

DE LA BEAUTÉ.

ARTICLE PREMIER.

Définition de la Beauté.

Comme la perfection n'eſt point le partage de l'humanité, que Dieu ſeul en eſt doué, & que l'homme ne peut comprendre que ce qui tombe immédiatement ſous les ſens, la ſageſſe infinie lui a donné une perception purement viſible de la perfection : c'eſt ce que nous

nommons *Beauté.* Cette Beauté se trouve dans toutes les choses créées, toutes les fois que l'idée que nous avons des choses & notre sentiment intellectuel ne peuvent pas s'élever davantage par l'imagination qu'ils le font par la vue de ces choses mêmes : c'est ce qu'on peut comparer à la nature du point. Le point mathématique est regardé comme indivisible ; & par conséquent il est, dans le vrai, incompréhensible pour nous. Comme il est cependant nécessaire que nous nous formions une idée sensible du point, nous donnons ce nom à une petite tache qui nous paroît indivisible ; & c'est ce qu'on appelle point visible. On peut donc supposer que la perfection est le point mathématique ou indivisible, & qu'il comprend en lui toutes les propriétés essentielles & tous les attributs louables, qui ne peuvent se trouver dans la matière seule, qui est toujours imparfaite. C'est cette imperfection de la matière qui est cause que nous nous sommes formés une espèce de perfection d'après nos idées ; c'est-à-dire, lorsque nous ne pouvons pas appercevoir l'imperfection d'une chose ; & c'est à cette apparence de la perfection que nous donnons le nom de *Beauté.* Cette Beauté, comme je l'ai dit, se trouve dans chaque chose en particulier, ainsi que dans toutes prises collectivement, & c'est elle qui fait la perfection de la matière ; mais entre cette perfection & la perfection divine, il y a la même différence qu'entre les deux points. L'on peut donc appeller la Beauté une perfection visible, de même qu'on donne au point le nom de point visible. Or, comme dans le point sensible se trouve réellement le point invisible ou mathématique, la perfection se

trouve de même, quoique d'une manière invisible, dans la Beauté. L'œil ne peut appercevoir aucune de ces perfections invisibles; mais l'ame les sent, parce que l'une & l'autre (savoir l'ame & la perfection), ont été produites par la sagesse infinie, qui est l'origine & la source de toute perfection.

Platon * appelle le sentiment de la Beauté une réminiscence de la suprême perfection; & c'est à cette cause qu'il attribue l'émotion ravissante qu'elle fait naître. Peut-être réverois-je aussi heureusement que lui, en disant que notre ame est émue par la Beauté, à cause qu'elle jouit par sa vue d'une félicité momentanée, qu'elle espère goûter éternellement dans le sein de Dieu, mais qu'elle perd bientôt dans la contemplation des choses matérielles.

ARTICLE II.

Cause de la Beauté des objets visibles.

RIEN n'est visible sans la matière; tout objet matériel doit avoir une forme; cette forme est la mesure de sa puissance, qui lui a été donnée par le Créateur; & cette

---

* *Plato, in Phædro III. p. 249. Edit. Steph.* Τοῦτο (καλον) δε εστιν αναμνησισ εκεινων ἅ ποτ᾽ εἶδεν ἡμῶν ψυχὴ, συμπορευθεισα Θεω, και ὑπεριδουσα, ἃ νυν ειναι φαμεν, και ανακυψασα εἰς το ᾿ΟΝΤΩΣ᾿ΟΝ.

puissance est la cause de sa forme. Dans les premières formes de la nature il n'y a aucune Beauté; car elles ne sont pas encore distinctes pour nous; elles existent réellement, mais on ne peut s'en former aucune idèe. De ces premières formes, la cause suprême en a fait d'autres qui sont visibles; & c'est cette visibilité qui produit les couleurs. Ces couleurs sont différentes suivant la forme; c'est-à-dire, que suivant la forme, les rayons du soleil produisent des effets différents. Si ces premières petites formes visibles sont régulières & uniformes, on les appelle *pures*; car le rayon de lumière ne produit alors qu'un seul effet, & de cet effet résulte la Beauté. Que cela est ainsi, c'est-à-dire, que ces couleurs proviennent de l'aspect d'une matière uniforme ou régulière, c'est ce qui est prouvé par le prisme. Il est certain aussi que l'uniformité produit la Beauté, puisque le plus beau rouge dégrade le plus beau jaune, de même que le bleu altère le rouge, &c.; & que si l'on mêle ensemble le bleu, le rouge & le jaune, ces trois couleurs seront totalement dégradées & sans force. Lorsque nous voyons donc que la nature a coloré si diversement la matière, on doit l'attribuer à la différence de ses moindres formes ou particules, & à leurs divers mêlanges. De ces petites formes la nature en a fait de plus grandes, qu'on ne juge plus belles ou laides d'après leurs couleurs, mais d'après leurs formes. L'accord de ces petites formes avec leur cause & leur harmonie entr'elles, est aussi le principe de ce qui les fait trouver belles. C'est pourquoi de toutes les formes la ronde est la plus parfaite; car elle n'a qu'une cause, qui est l'extention de son propre point

central. Et celles qui dans leurs formes ont différentes causes, sont en proportion moins parfaites; cependant elles ont toujours quelque Beauté, parce que celles qui n'ont point une intime connection entre elles sont susceptibles néanmoins de diverses significations; de même que dans la nature on voit plusieurs objets, qui par eux-mêmes n'ont aucune Beauté, en acquièrent par le rapport qu'une partie a avec une autre partie. Or, comme toute la nature a été créée pour nous émouvoir, & que pour cela il doit y avoir des parties actives, & d'autres purement passives, il est nécessaire aussi qu'il y ait différens degrés de perfection; car la partie passive doit nécessairement être moins parfaite que la partie active. Ces parties imparfaites ne doivent pas pour cela être moins estimées, lorsqu'elles concourent à la même cause; & elles ont aussi dans leur moindre degré de perfection une espèce de Beauté qui leur devient propre, lorsqu'elles sont ce qu'elles doivent être pour remplir leur destination. La Beauté se trouve donc dans tout ce qui existe, car la nature n'a rien fait d'inutile; & comme je l'ai dit, chaque chose a sa Beauté, lorsque cette chose est parfaite suivant l'idée sous laquelle elle tombe. L'idée que nous nous en formons est produite par la connoissance que nous avons des objets; & cette connoissance vient de notre ame. La Beauté se trouve donc dans tous les objets, lorsque la matière est une avec sa destination. Il est d'ailleurs naturel qu'il y ait des parties parfaites & d'autresi mparfaites, puisqu'on doit se représenter toute la nature comme une république où chaque individu

tient fa place, quoique les uns foient d'une condition plus élevée que les autres.

Il eft néceffaire d'obferver ici que les parties les plus parfaites en Beauté renferment fouvent moins d'utilité que celles qui font moins belles; car ces dernières peuvent produire plufieurs effets & font propres à plus d'une opération; tandis que les plus parfaites ne peuvent produire qu'un feul effet & ne font propres qu'à une feule chofe. Ceci a lieu pour toutes les couleurs & pour toutes les formes. Il n'y a que trois couleurs parfaites, qui font le jaune, le rouge & le bleu; & ces trois couleurs n'ont qu'une feule manière d'être parfaites, c'eft lorfqu'elles font également diftinctes de toutes les autres couleurs. Mais les couleurs compofées ou rompues, telles que l'orangé, le violet, le verd, peuvent être de différentes efpèces; c'eft-à-dire, qu'elles peuvent tenir plus ou moins d'une couleur ou d'une autre; & les moindres, formées du mélange de trois couleurs, peuvent être variées à l'infini, jufqu'à ce qu'il ne refte plus en elles de partie primitive & dominante; & alors elles font pour nous comme une chofe inanimée & fans expreffion. Il en eft de même des formes vifibles: la forme ronde, qui eft la feule parfaite, de même que les formes équilatérales, ne peuvent être que d'une feule manière; mais celles qui ont des angles inégaux, font fufceptibles de différentes fignifications, & préfentent à l'efprit différentes idées; de forte qu'elles font auffi utiles que les plus parfaites. On en a dit la raifon; c'eft qu'elles peuvent exprimer toutes fortes d'idées, jufqu'à ce que, par

la multiplicité de leurs faces, elles deviennent entièrement indéciſes & inſignificatives. Que le ſentiment de la Beauté d'une choſe naît de ſon analogie avec l'idée que nous en avons, paroît clairement par les choſes qui ſont diamétralement oppoſées entr'elles, & qu'on regarde néanmoins comme belles. Nous appellons, par exemple, belle une eſpèce de pierre, lorſque cette pierre eſt parfaitement d'une ſeule couleur pure; & nous donnons de même le nom de belle à une autre pierre qui a différentes couleurs ou veines. S'il n'y avoit qu'une ſeule eſpèce de perfection, cauſe de la Beauté, nous devrions regarder l'une de ces pierres comme belle, & l'autre comme laide; pendant que nous eſtimons l'une & l'autre également belle dans leur eſpèce, à cauſe de l'idée que nous nous en formons. Voilà pourquoi nous donnons le nom de laide à la pierre que nous croyons devoir être d'une ſeule couleur, lorſqu'elle ſe trouve avoir la moindre tache, & que nous n'eſtimons pas l'autre lorſqu'elle n'eſt que d'une ſeule couleur; car l'une & l'autre ſont pour lors imparfaites, ſuivant l'idée que nous y attachons. Il en eſt de même de toutes les choſes créées. Un enfant ſeroit laid s'il avoit les traits d'un homme fait; à ſon tour l'homme eſt pour nous un objet déſagréable, lorſqu'il a la figure de la femme; de même que la conformation de l'homme nous révolteroit dans celle-ci.

Ces réflexions ſuffiſent pour nous faire connoître la principale cauſe de la Beauté. Je dis donc que la Beauté eſt le réſultat de l'analogie de la matière avec notre perception. Nos idées viennent de la connoiſſance que nous avons de la deſtination des choſes; nous devons cette

connoiſſance à l'expérience & à l'examen de l'effet général des choſes : l'effet général vient de la deſtination que le Créateur a aſſigné à chaque choſe ; cette deſtination a pour principe la diviſion graduelle de la perfection de la nature, & le tout a pour cauſe la ſageſſe infinie de Dieu.

ARTICLE III.

Des effets de la Beauté.

LA Beauté conſiſte dans la perfection de la matière, ſuivant l'idée que nous en avons. Comme Dieu ſeul eſt doué de la perfection, la Beauté eſt un attribut de la Divinité. Plus il y a de Beauté dans une choſe, plus elle ſuppoſe d'intelligence : la Beauté étant l'ame de la matière. Comme l'ame de l'homme eſt la cauſe de ſon exiſtence, de même la Beauté eſt, pour ainſi dire, l'ame des formes, & ce qui n'a aucune Beauté eſt comme mort pour nous. La Beauté a une force qui ravit & qui enchante ; & comme elle eſt intellectuelle, elle émeut l'ame de l'homme, augmente en même tems ſa puiſſance, & lui fait oublier qu'elle eſt renfermée dans un eſpace très-borné : voilà d'où naît l'attrait de la Beauté. Lorſque nos yeux apperçoivent quelque choſe de beau, l'ame qui en eſt frappée, deſire de devenir une avec cette choſe : c'eſt ce qui fait que l'homme cherche toujours à s'approcher de ce qui eſt beau. La Beauté élève notre ame au-deſſus de l'humanité ; elle la pénètre en tout ſens ; de ſorte que ſi

ſi cet enthouſiaſme dure quelque tems, il dégénère facilement en une eſpèce de mélancolie, lorſque l'ame s'apperçoit qu'elle eſt trompée par une fauſſe apparence de la perfection. Voilà pourquoi la nature a produit une infinité de dégrés de Beauté, afin de tenir, par cette variété, notre eſprit dans une émotion égale & continuelle. La Beauté touche tous les hommes, parce qu'elle a une puiſſance analogue à notre ame qui ſe tourne vers elle, qui la cherche par-tout, & qui ne tarde pas à la trouver; car elle eſt la lumière de toute la matière, & l'image de la Divinité même.

ARTICLE IV.

La Beauté parfaite pourroit ſe rencontrer dans la nature; mais elle ne s'y trouve pas.

QUOIQUE la Beauté parfaite ne ſe trouve pas dans la nature, il ne faut pas en conclure qu'elle ne pourroit pas s'y rencontrer, & qu'il faut s'écarter des loix de la vérité pour imiter la Beauté. La nature a fait toutes les choſes de manière qu'elles peuvent être parfaites, relativement à leur deſtination. Cependant comme la perfection participe toujours de la nature divine, qui eſt la ſouveraine perfection, il y a peu de choſes qui ſoient parfaites, tandis que l'imperfection eſt fort grande; car la perfection eſt ce qui a une cauſe parfaitement déterminée. Comme chaque figure n'a qu'un ſeul point central, de même la nature n'a mis dans chaque eſpèce qu'un ſeul point central où ſe

trouve toute la perfection de la circonférence. Le centre eſt un point, & la forme entière a une infinité d'autres points qui ſont imparfaits relativement à ce point central. Aimſi que parmi toutes les pierres, il n'y en a qu'une ſeule eſpèce de parfaite, qui eſt le diamant, & que l'or eſt l'unique métal parfait; de même parmi les êtres animés, l'homme ſeul eſt doué de la perfection. Il ſe trouve auſſi dans chaque ſexe une grande variété; mais la perfection eſt rare. Comme l'homme n'exiſte pas par lui-même, mais qu'il doit ſon être au concours de différentes cauſes étrangères, il eſt, pour ainſi dire, impoſſible qu'il ſoit parfaitement beau. Il n'y a point d'homme dont quelque paſſion n'ait dérangé, en totalité ou en partie, la ſanté; il n'y en a point chez qui quelque goût particulier ne domine ſur ſes autres goûts. Ces différentes paſſions & ces goûts particuliers agiſſent toujours avec plus de puiſſance ſur quelque partie du corps de l'homme. Il en eſt de même des femmes: leurs paſſions & leurs fantaiſies dérangent ou altèrent leur ſanté; ce qui influe ſur l'enfant, qui par conſéquent n'a pas toujours la force d'accomplir librement la conformation de ſes membres; au lieu que ſi l'ame de l'homme pouvoit opérer ſans gêne ſon développement, il en réſulteroit néceſſairement la perfection *. Voilà pourquoi auſſi la

* Ces idées & pluſieurs autres répandues dans cet ouvrage, nous prouvent que M. Mengs ſe livre ici à ce mélange de la doctrine de Platon & de celle de Leibnitz, que ſon ami Winckelmann lui avoit inculquée ſur la métaphyſique de l'art. La puiſſance de l'ame

Beauté ſert à exprimer la force de l'ame, & nous donne une idée avantageuſe de l'homme qui en eſt doué; mais comme l'ame ſe trouve ſouvent à la gêne, il naît peu de belles perſonnes. Auſſi voit-on que les différens peuples de la terre ont des paſſions différentes, & ſont diſtingués par des traits particuliers qui les caractériſent. On ſera convaincu que la Beauté parfaite pourroit ſe trouver dans l'homme, ſi l'on conſidère que chaque individu a quelques belles parties, & que ce ſont les plus belles parties qui portent le plus grand caractère d'utilité, & qui répondent le mieux à la cauſe de leur conformation. L'homme pourroit donc être doué de la Beauté, ſi divers accidens ne contrarioient pas le développement de ſon corps. Je parle ici de l'homme, parce qu'il eſt la partie de la nature dans laquelle la Beauté brille avec le plus d'éclat.

---

qui ſert à développer le corps, ſans ſavoir comment, & les natures plaſtiques que quelques écrivains ont fait renaître de nos jours, ſont ſans doute des idées qu'on ne ſe feroit pas attendu à voir s'établir dans ce ſiècle. Ces idées ont néanmoins trouvé des défenſeurs; ce qui a fait dire à l'auteur de l'éloge du célèbre Hartzoeker, propoſé par l'académie des ſciences de Paris : *Qu'il n'y a point d'idée de l'ancienne philoſophie qui ſoit aſſez proſcrite, pour ne pas pouvoir eſpérer de la voir rétablir par la philoſophie moderne.*

ARTICLE V.

L'Art peut surpasser la nature en Beauté.

ON dit que la peinture est une imitation de la nature, comme si par ce mot *imitation* on vouloit faire entendre que cet art est moins parfait que la nature; ce qui cependant n'est vrai que dans un certain sens. La nature offre des parties qu'il est impossible à l'art d'imiter; du moins trouve-t-on que l'art y est bien imparfait, lorsqu'on le compare avec la nature: telle est, par exemple, la partie du clair-obscur. D'un autre côté, l'art a une partie dans laquelle il est plus puissant, & surpasse même la nature: c'est la Beauté. La nature, dans ses productions, est sujette à plusieurs accidens; mais l'art opère librement, parce qu'il n'a pour instrumens que des matières passives, & qui n'offrent aucune résistance. L'art peut choisir dans le spectacle entier de la nature ce qu'elle offre de plus parfait, & rassembler différentes parties de plusieurs endroits, & la Beauté de plusieurs individus; tandis que la nature ne peut prendre la matière pour la formation de l'homme que de la mère même: étant d'ailleurs soumise à plusieurs accidens. L'homme peut donc être représenté par la peinture plus beau qu'il ne l'est en effet dans la nature. Où trouvera-t-on, par exèmple, réuni à la fois dans un même homme la grandeur d'ame, les belles proportions du corps, avec la souplesse & l'agilité des membres? Il n'y a même aucun individu qui

jouiſſe d'une ſanté parfaite, laquelle eſt altérée ſans ceſſe par les beſoins & les travaux renaiſſans de la ſociété. Tout cela peut néanmoins être exprimé facilement par la peinture, en marquant la régularité dans les contours, la grandioſité dans les formes, la grace dans l'attitude, la beauté dans les membres, la force dans la poitrine, l'agilité dans les jambes, la vigueur dans les épaules & dans les bras, la franchiſe ſur le front & dans les ſourcils, l'eſprit entre les yeux, la ſanté ſur les joues, & l'affabilité ſur les lèvres. Si de cette manière on donne de l'expreſſion & de la force à toutes les parties, tant grandes que petites, de l'homme & de la femme; & ſi l'on varie ces expreſſions, ſuivant les différentes circonſtances dans leſquelles l'homme peut ſe trouver, l'artiſte verra que l'art peut ſurpaſſer la nature; car de même que le miel ne ſe trouve pas dans une ſeule fleur particulière, mais que chaque fleur en contient une partie, dont l'abeille compoſe ſon tréſor en le raſſemblant; de même l'artiſte peut choiſir ce qu'il y a de meilleur dans la nature, & par ce moyen répandre la plus grande grace & la plus grande expreſſion ſur les ouvrages de l'art. Qu'il eſt poſſible d'embellir par le choix les productions de la nature, peut ſe voir par les deux arts les plus enchanteurs qu'il y ait: la poéſie & la muſique. La muſique n'eſt qu'un compoſé de tous les différens tons qui ſe trouvent dans la nature, diſpoſés dans un ordre méthodique, qui, par le choix, devient une cauſe, & reçoit alors un eſprit propre à toucher l'ame; & c'eſt cet eſprit qu'on appelle harmonie. De même la poéſie n'eſt que le langage ordinaire de l'homme, réduit en périodes meſurées & caden-

cées ; premièrement des mots, ensuite des phrases ; & c'est par le choix des syllabes sonores & bien assorties, qu'on est parvenu à la prosodie, qui est une espèce d'harmonie. Comme la musique & la poésie font un effet plus puissant que les différens tons ou que les mots dont elles sont composées, lorsqu'ils se trouvent isolés ou rassemblés sans choix ; il en est de même de la peinture qui, en gardant un certain ordre, & en rejetant ce qui est inutile & sans effet, devient un art, & acquiert, ainsi que ses deux sœurs, une plus grande énergie.

Que l'artiste cependant ne pense pas que l'art est parvenu à son plus haut degré de perfection, & qu'on ne peut pas aller plus loin : cette idée est fausse & ne pourroit que lui nuire. Jusqu'à présent aucun des modernes n'a pris la route de la perfection que les anciens Grecs ont tracée ; car depuis la renaissance des arts, on n'a eu pour but que le vrai & le gracieux ; & quand même il seroit certain qu'ils eussent porté les parties qu'ils possèdoient au plus haut degré, il reste encore à ceux qui cherchent la perfection, à réunir ces différentes parties ensemble. Il ne faut donc pas que les artistes se découragent, parce qu'ils ont été dévancés par de grands maîtres ; ils doivent, au contraire, s'enflammer davantage, par l'idée de leur grandeur, pour lutter avec eux ; & quand même ils ne pourroient que marcher sur leurs traces, il leur sera glorieux encore d'être vaincus en les imitant ; car quiconque cherche à atteindre le sublime de l'art, paroîtra grand dans ses moindres parties même. Ainsi qu'on juge qu'un homme, à qui l'on voit prendre le chemin d'une ville, y arrivera, s'il continue sa route ;

on peut dire de même d'un artiste qui s'élance dans la carrière de la perfection, qu'avec le tems il y parviendra certainement, s'il s'y exerce avec application & constance. Oui, je le répète, de tous les peintres dont nous avons les ouvrages, aucun n'a cherché la route de la haute perfection. Les Italiens, qui furent les plus grands artistes, en ont toujours été détournés par la vanité, l'indigence ou l'appât du gain. Je crois même que l'art ne parviendra jamais plus à ce degré de perfection & de Beauté auquel les anciens Grecs l'avoient porté, à moins qu'il ne se forme une nouvelle Athènes : puisse-t-elle un jour exister parmi mes compatriotes * !

Voilà ce que j'avois à dire de la Beauté, savoir que, comme la perfection est purement idéale & non pas individuelle, la Beauté est la perfection figurée & visible de la matière. La perfection de la matière consiste dans son analogie avec nos idées; & nos idées sont fondées sur la connoissance de la destination des choses. Une chose est parfaite lorsqu'elle n'offre qu'une idée, & qu'elle est exactement une avec cette même idée. Les perfections peuvent être regardées comme les agens de la nature, dont les plus parfaits sont ceux qui dans leur espèce remplissent le mieux leur destination. C'est pourquoi ce qui est laid est en quelque sorte beau, à cause de l'utilité qui en résulte à la place qu'il occupe. Mais ce qui n'a qu'une seule cause par laquelle il a une parfaite iden-

---

* Ce passage a été tronqué dans l'édition Italienne de M. d'Azara ; on sent assez pourquoi.

tité avec la matière, eſt d'une plus grande perfection que ce qui a pluſieurs cauſes. Ce qui tient à l'idéal eſt plus parfait que ce qui tient à la matière. L'idéal peut communiquer de ſa perfection à la matière, & la matière eſt ſuſceptible de la recevoir. L'artiſte qui veut produire quelque choſe de beau, doit chercher à s'élever par degré au-deſſus de la matière, ne rien faire ſans cauſe & ne rien ſouffrir d'inanimé ni d'inutile; car cela dégrade tout. Son génie doit chercher à donner par le choix la perfection à la matière. Le génie eſt l'eſprit du peintre, & l'eſprit doit commander à la matière. Son plus grand ſoin doit être de déterminer les motifs de ce qu'il fait, & de n'avoir dans tout ſon ouvrage qu'un ſeul objet principal, afin qu'il n'y ait qu'une ſeule cauſe de perfection; & cette cauſe doit ſe répandre juſques ſur la moindre partie de la matière. Il doit choiſir ce que la nature offre de plus convenable & de plus parfait, pour rendre ſes idées ſenſibles aux ſpectateurs. Comme la perfection ſe trouve par gradation dans la nature, l'artiſte doit de même donner à chaque choſe des expreſſions différentes, qui toutes cependant doivent concourir à l'expreſſion principale. Par ce moyen le ſpectateur reconnoîtra l'idée de chaque choſe en particulier, & dans toutes enſemble l'idée ou la cauſe du tout; & il regardera comme parfait un ouvrage où la qualité de la matière de chaque choſe ſera rendue conformément à ſon idée. Alors il ſentira la Beauté de l'ouvrage, qui réſulte du concours de toutes les parties, & ſon ame en ſera touchée. Car comme chaque partie qu'une telle production préſente, a une cauſe & un eſprit, l'enſemble en ſera de même plein d'eſprit,

d'eſprit, & par ce moyen aura atteint le plus haut degré de perfection dont la matière eſt ſuſceptible.

Comme l'Etre ſuprême a doué chaque choſe d'une perfection qui rend à nos yeux la nature ſi admirable & ſi digne de ſon Créateur ; l'artiſte doit de même, par chaque trait & par chaque coup de pinceau, imprimer à ſon travail une trace de ſon génie, afin que ſon ouvrage puiſſe dans tous les tems être regardé comme la production d'un homme éclairé.



SECONDE SECTION.

DU GOUT.

ARTICLE PREMIER.

Origine de ce mot dans l'Art.

TOUTES les productions de l'homme sont imparfaites; & quand nous disons qu'une chose est parfaite, ce n'est que parce que nous n'en connoissons pas les défauts : toutes les perfections de l'homme & des ouvrages de l'homme ne sont qu'une similitude de la véritable perfection; c'est pourquoi on se sert du mot *Goût* dans la peinture, pour signifier qu'un ouvrage peut avoir le Goût de la perfection, sans être lui-même parfait. C'est dans ce sens qu'on peut dire que dans la peinture le Goût ressemble en quelque sorte au Goût physique; c'est-à-dire, que de même que celui-ci agit sur le palais & sur la langue, l'autre agit sur les yeux & sur l'esprit. Dans les deux Goûts il y a plusieurs dégrés différens, compris sous une seule dénomination générique; car comme plusieurs choses sont amères, douces ou aigres, sans que cette douceur ou cette amertume soit dans toutes au même dégré; il en est de même du Goût dans la peinture, tant pour le grand que pour le gracieux & pour l'expressif, dont chaque genre a ses différens degrés.

ARTICLE II.

Définition du Goût.

MAIS comme rien ne peut plaire à l'homme que ce qui l'émeut, aucun aliment ne peut le flatter s'il n'y trouve un Goût dominant; de même dans la peinture chaque objet qui se présente à l'œil, doit, pour lui être agréable, causer une émotion dans les nerfs optiques.

C'est cette opération qu'on appelle le Goût, qu'on peut regarder comme une espèce de style ou de manière, qui est différent dans chaque homme. Cependant il y a cette distinction à faire entre le Goût & la manière, que celle-ci peut être bonne ou mauvaise, & qu'on en juge suivant sa perfection; tandis que le Goût peut être réveillé par une moindre perfection. Comme on appelle un mets doux ou amer, quoiqu'il ait peu de l'une ou de l'autre de ces qualités, de même aussi un tableau peut être de bon Goût, sans cependant être parfait. Le Goût dans la peinture peut, comme le Goût physique, devenir bon ou mauvais, car l'œil contracte, ainsi que la langue, des Goûts particuliers & vicieux. Des boissons fortes, des mets trop relevés usent le palais, au lieu que des alimens délicats & légers en conservent la finesse. Il en est de même en fait de peinture: l'exagérarion & la caricature gâtent le Goût de l'art; mais le beau & le simple accoutument l'œil à des sensations délicates. Le Goût que quelques hommes ont pour ce qui est outré,

vient de ce que leurs facultés intellectuelles & viſuelles ſont groſſières ; mais ceux qui aiment ce qui eſt trop froid, ont en général le ſentiment trop délicat : & cette différence dans la manière de voir ſe trouve auſſi bien parmi les artiſtes que parmi les amateurs.

ARTICLE III.

Uſage & Règles du bon Goût.

LE meilleur Goût qui puiſſe naître de l'étude de la nature, c'eſt le Goût moyen ; car il plaît à tous les hommes en général. Le Goût eſt ce qui détermine le choix du peintre ; & c'eſt par le choix qu'il fait qu'on connoît ſi ſon Goût eſt bon ou mauvais. Le bon Goût eſt celui qui eſt également éloigné de tous les défauts ; & le mauvais ſe trouve dans tous les extrêmes.

Les ouvrages de l'art qu'on appelle communément de bon Goût, ſont ceux où les objets principaux ſont diſtincts & bien exprimés, ou ceux qui ſont exécutés d'une manière ſi facile & ſi légère, que le travail s'y trouve caché : l'une & l'autre eſpèce nous plaiſent également, & nous donnent une haute idée de l'artiſte qui les a faits, parce qu'on croit qu'il n'a rien ignoré en faiſant ainſi le choix des objets principaux, ou qu'il a ſu beaucoup pour exécuter ſes ouvrages avec tant de facilité.

Le grand Goût conſiſte à choiſir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à

rejeter ou à cacher celles qui ſont foibles & ſubordonnées, lorſqu'elles ne ſont pas abſolument néceſſaires.

Le Goût médiocre eſt celui où les grandes & les moindres parties ſont également traitées ; de ſorte que le tout eſt foible & preſque ſans Goût.

Le Goût meſquin s'occupe de toutes les petites parties ; ce qui rend l'ouvrage petit & froid.

On donne le nom de bon Goût à ce qui exprime ce que la nature offre de plus beau. Il eſt au-deſſus du Goût médiocre, & ſublime à côté du mauvais Goût, qui ne prend dans la nature que ce qu'elle a de meſquin & de commun. La même comparaiſon peut ſe faire pour le gracieux, l'expreſſif, ainſi que pour tous les autres genres.

Le Goût eſt ce qui détermine l'artiſte à faire choix d'un objet principal, & à prendre ou à rejeter ce qui peut y avoir un rapport, bon ou mauvais : voilà pourquoi lorſque dans un tableau tout eſt exécuté d'une même manière, on dit que l'artiſte a tout-à-fait manqué de Goût, parce qu'il n'offre rien de pittoreſque ni de diſtinct, & que par conſéquent l'ouvrage eſt ſans effet & ſans expreſſion. Le choix du peintre décide du ſtyle de l'ouvrage : c'eſt ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obſcur, au jet des draperies, & aux autres parties de la peinture ; de ſorte que lorſqu'il ſait choiſir le plus beau & le plus grand dans chacune de ces parties, il produit immanquablement des ouvrages du plus grand Goût. Le beau eſt ce qui rend toutes les qualités gracieuſes d'une choſe, & le mauvais ce qui n'en montre que les parties déſagréables. Il faut donc étudier chaque choſe pour voir ce qu'on voudroit y trouver, pour enſuite choiſir les parties qui répondent le mieux

aux objets qu'on veut repréſenter ; & c'eſt de cette manière qu'on produira des choſes véritablement belles. Qu'on examine, d'un autre côté, ce qui eſt mauvais dans un objet, & qu'on voudroit qui n'y fût point ; c'eſt ce qu'il faut rejeter, car cela ſeroit déſagréable.

C'eſt en examinant ainſi les qualités des choſes qu'on trouvera l'expreſſion : rien ne peut être expreſſif s'il n'eſt point rendu avec les qualités qui le caractériſent naturellement. Le bon eſt en général ce qui eſt utile, & ce qui flatte agréablement nos ſens ; & le mauvais eſt dans chaque choſe la partie qui bleſſe nos yeux & qui révolte notre jugement,en cauſant une ſenſation déſagréable. Notre eſprit eſt choqué de tout ce qui n'eſt pas d'accord avec ſa cauſe & avec ſa deſtination ; comme lorſqu'un objet eſt contraire à ſa deſtination, ou quand nous ne pouvons pas trouver la cauſe de ſon exiſtence, ou que nous ne ſavons pas enfin pourquoi il a telle ou telle forme. Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs optiques offenſe la vue ; ce qui fait que quelques couleurs, & les jours, & les ombres trop tranchans fatiguent l'ame. Les hachures trop fortes, de même que les couleurs trop vives & trop contraſtées nous ſont déſagréables, par la raiſon qu'elles font paſſer trop ſubitement nos yeux d'une ſenſation à une autre, & cauſent par-là une tenſion violente des nerfs qui bleſſe nos yeux. Voilà pourquoi auſſi l'harmonie nous eſt ſi agréable, parce qu'elle tient un milieu entre les extrêmes. Comme l'art de la peinture eſt très-difficile, il n'y a point encore eu d'artiſte dont le Goût ait été également parfait dans toutes les parties. S'il a bien choiſi dans l'une, il aura fort mal réuſſi dans une autre, & dans

quelques-unes même il n'aura mis aucun choix. C'eſt par où l'on diſtingue le Goût des plus grands maîtres même, comme nous le verrons dans la ſuite.

ARTICLE IV.

Influence du bon Goût ſur l'Imitation.

L'IMITATION eſt la première partie de la peinture, & par conſéquent la plus néceſſaire, mais non pas la plus belle. Ce qui eſt le plus utile n'eſt pas toujours ce qui flatte davantage la vue. Le beſoin prouve l'indigence, de même que le ſuperflu marque l'abondance. Or, comme la peinture eſt, en général, plus un objet de luxe que de beſoin, & qu'on regarde une choſe comme bonne ou mauvaiſe d'après ſa première cauſe, on doit préférer en peinture l'agréable à l'utile. Voilà pourquoi ce qui approche de l'idéal eſt regardé comme plus parfait que ce qui ſe borne à une imitation purement individuelle; mais comme l'art eſt formé de ces deux parties, le plus plus grand maître eſt ſans contredit celui qui poſsède à la fois l'une & l'autre. Voici l'analogie qu'il y a entre ces deux parties, & la manière dont elles peuvent être réunies: l'idéal, qui eſt la première cauſe du Goût, eſt comme l'ame, & l'imitation peut être comparée au corps. Cette ame ou cette cauſe doit choiſir dans le ſpectacle entier de la nature les parties qui ſont les plus belles, ſuivant le concept que l'eſprit s'en forme, ſans néan-

moins produire des choses nouvelles & non-possibles; car l'art seroit alors dégradé, puisqu'il perdroit, pour ainsi dire, son corps, & que ses beautés deviendroient inintelligibles pour le spectateur. Je dis donc que par l'idéal j'entends l'art de choisir dans la nature ce qu'elle offre de plus beau, & non l'invention de choses nouvelles. Si un tableau est composé des plus belles parties qu'offre la nature, mais de sorte néanmoins que chaque partie paroisse naturelle & vraie, le bon Goût se trouvera dans tout l'ouvrage, sans qu'on ait négligé la partie de l'imitation.

Il nous reste ici une autre observation à faire, savoir qu'il y a une grande différence entre le Goût du peintre & ce qu'on appelle communément *Manière*. Le Goût consiste dans le choix, mais la manière est une espèce de fiction ou d'imposture; il y en a de deux sortes : l'une qui consiste à omettre plusieurs parties, & l'autre à inventer des choses nouvelles. On trouve des exemples de l'une & de l'autre; savoir, des artistes qui, en cherchant le grand Goût, ont omis tant de parties, qu'ils ont dénaturé l'essentiel de la chose même; & ceux qui, en voulant corriger & embellir les objets, ont fait les grandes parties beaucoup plus grandes, & les petites beaucoup plus petites; de sorte qu'ils ont passé les bornes de la nature, tant dans les formes, que dans les jours & les ombres, & les autres parties de l'art. Le bon Goût qui approche le plus de la perfection, consiste à choisir dans la nature le meilleur & le plus utile, & à rejeter le gratuit & le superflu, en ne conservant que l'essentiel de chaque chose. De cette manière, tout ce qu'on

qu'on produira sera vrai & de bon Goût; puisqu'on n'aura fait que rendre la nature plus belle, sans la changer ou l'altérer.

ARTICLE V.

Histoire du Goût.

COMME aucune production de l'homme n'est parfaite, & que Dieu ne lui a laissé que la faculté de choisir; que par conséquent tout le mérite de ses actions consiste dans le choix, on doit regarder comme le plus grand artiste celui qui posséde la connoissance la plus approfondie de la valeur de chaque chose; connoissance qui lui sert à distinguer ce qui est parfait de ce qui n'est que médiocre, & qui le met à même de commencer par la partie la plus essentielle pour y fixer tout son esprit, & pour chercher à l'exécuter comme la plus digne de son attention. C'est donc ce choix, plus ou moins bon, qui caractérise le mérite de tous les artistes, depuis le tems des anciens Grecs jusqu'à nos jours. Les plus grands maîtres sont ceux qui ont le mieux connu ce que la nature offre de meilleur & qui s'y sont entièrement appliqués. Ceux d'un ordre moyen ne se sont de même attachés qu'aux choses médiocres, & ont pensé que c'étoit en elles que consistoit la perfection de l'art. Les petits génies n'ont été frappés que des petites choses, & se sont imaginés que c'étoient ces détails qui constituoient

l'art. Enfin, la folie des hommes les a conduits du petit à l'inutile, de l'inutile au mauvais, du mauvais au fantaſtique ou chimérique. Parmi les anciens, ce ſont les Grecs qui les premiers ont connu le Goût (Je ne parle point ici des premiers inventeurs de l'art, mais de ceux qui l'ont porté au plus haut degré de perfection & de bon Goût.) Ils ſe rappelloient ſans ceſſe que les arts avoient été faits pour l'homme; que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même; que par conſéquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature. Et comme l'homme eſt lui-même un objet plus noble que ſes vêtemens, ils le repréſentèrent preſque toujours nud, excepté les femmes, que la décence exige qu'on vêtiſſe. Reconnoiſſant donc que l'homme eſt le chef-d'œuvre de la nature, à cauſe de la belle harmonie de ſa conſtruction & de la belle proportion de ſes membres, ils s'appliquèrent ſur-tout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent auſſi que la force de l'homme réſulte de deux mouvemens principaux; ſavoir, celui de replier ſes membres vers le corps, leur centre commun de gravité; & celui de les écarter de nouveau de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la ſignification & de l'expreſſion. Leurs mœurs & leurs uſages leur furent en cela d'un grand ſecours: en voyant les luteurs dans l'arêne, ils furent naturellement conduits à y penſer; & en y réfléchiſſant ils reconnurent la cauſe de ce qu'ils voyoient. Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination juſqu'à la Divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'ac-

cordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs dieux; & c'eft par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foibleffe de l'humanité. Ils formèrent, à la vérité, leurs dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connuffent; mais ils cherchèrent à les exempter des foibleffes & des befoins de l'humanité; & c'eft ainfi qu'ils parvinrent à la Beauté. Enfuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'eft en réuniffant ces deux parties qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros. L'art atteignit alors à fon plus haut degré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent auffi dans les formes & dans les attitudes toutes les expreffions caractèriftiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaifons, ils parvinrent à connoître les acceffoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Ils n'eftimèrent cependant chacune de ces parties que fuivant fa valeur, auffi long-tems que l'art fut cultivé par de grands génies; mais lorfqu'il fut exercé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philofophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils introduifirent, peu-à-peu, les petites parties dont j'ai parlé plus haut; jufqu'à ce qu'enfin ils compofèrent des chimères bifares dont l'exiftence eft impoffible: ce qui produifit les bambochades & le genre *grotefque*. Depuis ce tems l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais fe trouva abandonné au hafard! Quand

il ſe trouvoit un homme puiſſant dont le Goût étoit bon, on voyoit auſſi-tôt paroître des artiſtes qui cherchoient à imiter les Beautés des anciens. Cependant la Beauté, dans les ouvrages de l'art, ne fut plus dès-lors le produit du génie, mais des yeux. C'eſt de cette manière qu'ils imitèrent les anciens, ſans connoître les cauſes qui les avoient déterminés. La différence qui en réſulte dans les ouvrages, c'eſt que les choſes que l'imitation ſeule produit ſont toujours très-inégales en elles-mêmes; car tandis qu'une partie paroît faite par un grand maître, l'autre ſemble être l'ouvrage d'un ignorant. Le peintre doit donc chercher non-ſeulement à imiter les productions d'un autre artiſte, mais encore les cauſes mêmes qui l'ont fait agir, en ſe pénétrant de ſes principes. Lorſqu'il y a eu de ſuite quelques hommes puiſſans qui avoient le Goût bon, ainſi que cela eſt arrivé ſous le règne de quelques empereurs Romains; on a vu alors un foible crépuſcule éclairer les arts, mais qui a bientôt diſparu. C'eſt ainſi que le talent & le Goût ſe ſont élevés & ſont tombés ſucceſſivement pluſieurs fois; & qu'ils ont enfin entièrement diſparu, quand les artiſtes, faute d'encouragement, ont commencé à travailler par ſimple routine, comme ſi l'art eût été un métier. Alors la peinture fut généralement mépriſée, & ce mépris l'empêcha de s'élever plus haut, juſqu'à ce qu'enfin elle tomba dans l'oubli, parce qu'étant uniquement le ſigne de l'abondance & du génie elle ne trouva pas, comme pluſieurs autres arts, une reſſource dans les beſoins de l'homme. Je parle ici de ces tems où la guerre déſoloit le globe & particulièrement l'Europe; de ces tems

malheureux qu'on peut regarder comme le fommeil du monde, qui ne s'eft paffé qu'en rêves funeftes, & pendant lequel l'art fut entièrement négligé, ainfi que tout ce qui eft louable. Quand l'ordre fut rétabli, les arts parurent fortir du néant. Au commencement, le peu de Grecs opprimés, échappés au glaive, qui n'avoient confervé quelque connoiffance de la peinture que par l'ufage des tableaux dans les églifes Catholiques,emmenèrent cet art en Italie; mais il étoit fi imparfait qu'à peine pouvoit-on y reconnoître la feule intention de repréfenter un objet; & leur état d'opprobre ne leur permit pas de le perfectionner.

Mais lorfque les Italiens, qui, dans ce tems là, étoient opulens & heureux, prirent du goût pour la peinture, cet art commença peu-à-peu à fortir des ténèbres, par les efforts de quelques artiftes, & principalement par les talens de Giotto. Cependant comme le choix n'eft que le réfultat de la connoiffance ou de la comparaifon des chofes, ceux qui précédèrent Raphaël, le Titien, & le Corrége, ne s'attachèrent qu'à la fimple imitation; de forte qu'il n'y eut alors aucun Goût: un tableau reffembloit, pour ainfi dire, à un cahos. Les uns tâchèrent d'imiter la nature fans y réuffir; les autres parvinrent à imiter la nature, & voulurent effayer d'y faire un choix, mais cela leur fut de même impoffible. Enfin, du tems des trois grandes lumières de la peinture, Raphaël, le Corrége & le Titien, cet art fut élevé par ces maîtres jufqu'au choix, ainfi que la fculpture l'a été par Michel-Ange; & c'eft du choix que naquit le Goût. Mais comme cet art eft une imitation de toute la nature, il eft trop

vaste pour que l'esprit de l'homme puisse l'embrasser tout entier, par conséquent il restera toujours imparfait entre ses mains. Le plus grand défaut des artistes qui précédèrent les trois grands maîtres que nous venons de nommer fut donc que celui-ci omettoit une partie, celui-là une autre, & que le choix du troisième étoit toujours mauvais. Mais chacun de ces trois célèbres maîtres prit une partie différente à laquelle il s'appliqua particulièrement, & crut que l'art consistoit dans cette partie. Raphaël s'attacha à l'expression qu'il trouva dans la composition & dans le dessin ; le Corrége préféra le gracieux, qu'il découvrit dans certaines formes, mais sur-tout dans le clair-obscur ; le goût du Titien lui fit préférer l'apparence de la vérité qu'il dut principalement à l'emploi des couleurs. Ainsi le plus grand de ces trois artistes fut celui qui posséda la partie la plus essentielle : or, comme sans contredit l'expression est la seule partie de la peinture qui soit utile, on ne peut pas disputer le premier rang à Raphaël. Après quoi suit le gracieux, ainsi le Corrége est le second ; & comme la vérité est plutôt un besoin qu'un ornement, le Titien ne doit être regardé que comme le troisième. Tous les trois néanmoins ont été de grands maîtres, parce que chacun a possédé une partie essentielle de l'art ; & tous les autres peintres qui sont venus après eux n'ont eu que quelques parties de ce qu'ils ont possédé en entier ; c'est pourquoi le Goût de tous ces artistes doit être regardé comme inférieur à celui de ces trois maîtres.

Mais comme l'idéal est la partie la plus sublime de l'art en général, on ne peut nier que les anciens Grecs

ont surpassé tous les modernes, parce que le choix de leur Goût renfermoit toute la perfection à laquelle l'homme peut atteindre. Si l'on veut savoir par quelle route ils sont parvenus à cette perfection, je crois qu'il faut en attribuer la cause à ce qu'ils ne se sont pas permis (pour me servir d'une comparaison) de cultiver un trop vaste champ, & que par ce moyen ils ont pu, avec le même degré d'intelligence des modernes, fouiller plus avant, & approcher davantage du centre de la perfection. Une autre cause de ce que cela a pu avoir lieu chez les anciens, & ne peut subsister chez nous, c'est celle dont j'ai déjà parlé plus haut ; savoir, que chez eux, c'étoient les sages, & que chez nous ce sont les ignorans & les aveugles qui jugent de l'art ; car un homme d'esprit n'examine & ne juge les productions de l'homme qu'avec les yeux de l'homme ; au lieu que l'ignorant ne sait que blâmer, & se fait un plaisir de nuire. Comme les anciens cherchoient donc plus que nous la perfection, ils s'attachèrent particulièrement à une partie, en commençant par le plus nécessaire, & préférèrent de porter cette partie à la perfection, plutôt que d'entreprendre beaucoup & de ne rien produire de parfait ; tandis que nous préférons au contraire de plaire aux ignorans, & méprisons les suffrages des gens instruits, qui semblent stériles pour nous ; parce qu'une basse condescendance pour les amateurs, vaut aujourd'hui mieux que le génie & la vraie connoissance de l'art. Nous devons la perfection de l'art aux peuples qui préféroient le génie aux richesses, chez qui le philosophe étoit le premier citoyen, & qui mettoient l'artiste au rang des philosophes. C'est

dans de telles contrées, & parmi des hommes de cette trempe, que les arts parviennent au plus haut degré de perfection. Mais comme on ne trouve plus de ces contrées heureuses & de ces sages peuples, il est difficile de rendre aujourd'hui aux arts leur ancienne splendeur. Si cependant l'artiste veut, malgré ce défaut général, chercher encore à parvenir au bon Goût dans la peinture, je lui indiquerai la route qu'il doit suivre, & hors de laquelle il lui est, pour ainsi dire, impossible d'y atteindre.

ARTICLE VI.

Méthode que doit suivre l'artiste moderne pou rparvenir au bon Goût.

IL y a deux routes différentes pour parvenir au bon Goût, si l'on y marche conduit par le jugement; mais l'une est plus pénible que l'autre. La plus difficile est celle qui consiste à faire un choix dans la nature même de ce qui est le plus utile & le plus beau; la seconde, qui est plus aisée, se borne à étudier les ouvrages où ce choix a déjà été fait.

C'est par la première route que les anciens ont atteint à la perfection, c'est-à-dire, à la Beauté & au bon Goût; la plupart des modernes qui ont suivi les trois grands maîtres que nous avons nommés, y sont parvenus par la seconde route. Mais ces trois artistes eux-mêmes l'ont trouvée, partie en suivant la première route, & partie par

par une méthode qui tient de l'une & de l'autre, c'eſt-à-dire, par l'étude de la nature & par l'imitation. Il eſt plus difficile de parvenir au bon Goût par la nature que par l'imitation, parce que la première route demande une eſpèce d'eſprit philoſophique pour bien juger de ce qui dans la nature eſt bon, meilleur ou parfait; tandis que cela eſt plus facile en imitant les ouvrages de l'art; car l'on parvient plus aiſément à connoître les productions de l'homme que celles de la nature. Il ne faut cependant pas abuſer de cette méthode, mais étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres avec le même ſoin & dans le même eſprit qu'ils ont étudié eux-mêmes la nature; ſans quoi l'on ne pénétrera point au-delà de l'écorce, & l'on ne pourra diſcerner les cauſes de la Beauté de leurs ouvrages. Mais comme l'homme en naiſſant eſt très-foible, & qu'on doit lui préſenter une nourriture analogue à ſes forces, juſqu'à ce que devenu robuſte, il puiſſe enfin ſe nourrir d'alimens plus ſolides; le maître en doit agir de même en enſeignant l'art à ſes élèves, dont l'eſprit n'eſt pas encore formé. Il ne commencera donc pas par leur préſenter les parties les plus difficiles & les plus ſublimes de l'art; cela les rendroit ſtupides ou vains; car l'élève ſe flatte ordinairement de tout ſavoir, lorſqu'il a retenu les leçons de ſon maître. L'élève doit d'abord ſe nourrir du lait le plus pur de l'art, c'eſt-à-dire qu'il doit étudier les ouvrages les plus parfaits des grands maîtres. En conſéquence je commencerai par établir ce qu'on doit penſer des productions des plus célèbres artiſtes, & ſous quel point de vue il faut les conſidérer.

Le premier soin du jeune artiste sera de ne prendre que les meilleurs modèles, en rejetant tout ce qui est mauvais, qu'il se gardera bien d'étudier, & plus encore d'imiter. Il ne doit s'attacher d'abord qu'à copier ce qui est beau, sans chercher les causes de la Beauté; par ce moyen il obtiendra la justesse de l'œil, qui est une des principales parties de l'art. Lorsqu'il sera parvenu à cette justesse, il commencera à réfléchir avec attention sur les ouvrages des plus grands maîtres, & à chercher les raisons qui les ont déterminés : ce qu'il pourra faire de cette manière.

Qu'il examine, par exemple, les tableaux de Raphaël, du Titien & du Corrége, & qu'il médite sur ce qu'il trouvera de beau dans chaque ouvrage. Si dans les productions du même maître il remarque quelques parties qui par-tout sont bien pensées & bien exécutées, il est certain que ce sont celles dont l'artiste s'est principalement occupé, & qui ont fixé son choix. Mais si dans quelques ouvrages il découvre des parties d'un beau faire, qui ne sont pas également bien exécutées dans tous les ouvrages du même maître, c'est une preuve que ce n'est pas dans ces parties qu'il a le plus excellé; qu'elles n'ont pas été les objets de son choix, ni son but principal; que par conséquent elles ne sont pas non plus la cause de la Beauté & du Goût qui règnent dans ses productions.

La peinture a deux parties dans lesquelles peut consister la Beauté; savoir, la forme & les couleurs. A la forme appartiennent aussi les lumières & les ombres. Par la forme on exprime toutes les passions de l'homme, & les divers mouvemens qui en sont les effets; & par les

couleurs les qualités des choses, telles que la morbidesse, la dureté, la sécheresse, l'humidité, &c. Je dis, par exemple, que Raphaël a possédé l'expression au suprême degré, & que c'est-là la cause de sa Beauté. On la trouve dans tous ses ouvrages, dans ses plus médiocres comme dans ses plus beaux. Il a même assez bien entendu l'emploi des jours & des ombres, & il est quelquefois aussi d'un bon ton de couleur. Cependant ces Beautés ne sont pas chez lui le fruit de la réflexion, mais d'une simple imitation de la nature : la partie de l'expression est donc celle qu'il faut étudier chez Raphaël.

La perfection de l'expression consiste à représenter la colère, la joie, la tristesse & les autres passions, de manière qu'elles ne peuvent pas en exprimer une autre, & avec la force & au degré qu'il convient à la situation actuelle des personnages, afin qu'on puisse reconnoître l'histoire par l'expression des figures, & qu'il ne faille pas chercher à trouver par l'histoire l'expression qui convient aux personnages.

Si l'on médite les ouvrages du Corrége, on y trouvera plus de grace que dans ceux de tous les autres maîtres. Le peintre doit donc savoir en quoi consiste cette grace, & ce qui la constitue véritablement. C'est par l'organe de la vue que la peinture nous plaît ; or, les yeux aiment le repos & la tranquillité. Il n'y a point dans la peinture de parties plus propres à procurer cette tranquillité aux yeux & à les flatter davantage, que celles du clair-obscur, & de l'harmonie ; & c'étoit là en quoi consistoit principalement le talent du Corrége. Qu'on étudie tous ses ouvrages, & on y trouvera ces

parties exactement observées. En cherchant à ménager ces effets du repos pour les yeux, il trouva la grandeur des formes, parce que les petites formes fatiguent plus la vue que les grandes; & c'est en quoi consiste la cause de la Beauté de ses ouvrages.

Le Titien enfin chercha la vérité, mais par une différente route que Raphaël. Raphaël a représenté l'homme sous tous ses aspects; mais il s'est principalement attaché à rendre les passions de l'ame & les causes de l'homme & de ses actions Le Titien chercha la vérité dans les parties individuelles de l'homme & des autres objets; c'est pourquoi il a tâché d'exprimer la qualité & la nature de chaque chose par les couleurs qu'il employoit, comme il y est en effet parvenu. Dans ses ouvrages, chaque chose a la couleur qui lui est propre : sa chair paroît être véritablement composée de sang, de graisse, d'humeur vitale, de muscles & de veines, &c.; & c'est par ce moyen qu'il a produit la plus grande vérité. Voilà donc la partie qu'il faut chercher chez lui, & qu'on trouvera dans tous ses chefs-d'œuvre & même dans tous ses ouvrages médiocres.

Telles étoient donc les causes des effets & des Beautés de ces trois grands maîtres; & c'est de cette manière qu'il faut chercher & étudier dans tous les ouvrages des artistes la cause de leur perfection. J'ai indiqué la route qu'il faut suivre pour cet examen, quand j'ai dit : Qu'on doit observer quelle est la partie qu'un artiste a toujours préférée, & qui se trouve bien exécutée dans tous ses ouvrages. Par ce moyen on parviendra à la connoissance des motifs qui l'ont déterminé, & qui par conséquent étoient une

ſuite néceſſaire de ſon caractère & de ſa manière de voir. Je vais maintenant expliquer de quelle manière le caractère influa ſur le Goût particulier de ces fameux artiſtes. C'étoient des hommes inſtruits, & qui avoient, comme je l'ai dit plus haut, un eſprit philoſophique. Ils virent qu'un ſeul individu n'eſt pas parfait dans toutes les parties; c'eſt pourquoi ils choiſirent chacun en particulier la partie qu'ils regardoient comme la plus parfaite, & par laquelle ils pouvoient faire la plus grande impreſſion, d'abord ſur eux-mêmes, & enſuite ſur les autres. Tous trois avoient donc le même but, qui étoit de plaire & d'émouvoir. Cependant on ne peut pas émouvoir par des objets purement matériels, à moins qu'on ne faſſe ſentir la cauſe qui leur donne de l'action; il faut par conſéquent que l'artiſte ait été lui-même ému par ces objets dans la nature. Voilà ce qu'ont fait ces grands maîtres qui n'ont rendu que ce qu'ils ont ſenti eux-mêmes. C'eſt à leur caractère naturel qu'il faut attribuer le choix que chacun d'eux a fait d'une partie différente. Raphaël a ſans doute été doué d'un caractère modéré & d'un eſprit actif & élevé, qui lui ont toujours inſpiré de grandes idées, & lui ont fait préférer la partie de l'expreſſion. Le Corrége avoit un eſprit doux & délicat, qui lui fit rejeter tout ce qui étoit trop expreſſif & trop fortement prononcé, & qui le porta à choiſir le gracieux & le ſuave. Le Titien doit avoir eu moins de génie que les deux autres; & comme tout homme préfère ce qui eſt le plus analogue à ſon caractère, il a ſans doute été plus frappé de la partie individuelle ou viſible de l'art que de la partie idéale. Raphaël doit par conſéquent être

regardé comme le plus grand de ces trois célèbres artiſtes.

J'ai dit plus haut que le Goût vient de ce qu'après avoir fait choix de telles ou telles parties, on rejete ou néglige toutes les autres qui n'ont pas les qualités requiſes ; car le Goût dans l'art reſſemble encore en ce point à celui du palais. Comme on donne le nom de doux, d'aigre, d'amer, à ce qui n'a pas d'autre goût qu'un de ceux-là, ou qui du moins y domine le plus ; de même on dit dans l'art qu'une choſe eſt d'un goût gracieux, expreſſif ou vrai, lorſque ces parties ne ſont pas confondues enſemble, quand une ſeule y règne principalement, & qu'on a rejeté de l'ouvrage tout ce qui n'y a pas un rapport direct & eſſentiel. C'eſt de cette manière que Raphaël, en compoſant ſes ouvrages, a d'abord commencé par l'expreſſion, de manière qu'il n'a pas fait agir une ſeule partie du corps ſans néceſſité, & ſans que ce mouvement ne ſignifiât quelque choſe ; il n'a de même donné aucun coup de pinceau ni tracé aucun trait, tant de ſes figures que de chaque partie de ſes figures, ſans quelque cauſe qui contribuât à l'expreſſion principale. Depuis l'état naturel de l'homme ou du premier jet de ſes figures, ſi nous pouvons nous exprimer ainſi, juſqu'à leur moindre mouvement, tout concourt dans ſes ouvrages à la cauſe principale. Et comme il a rejeté tout ce qui n'étoit pas expreſſif, il a rendu ſes ouvrages pleins d'expreſſion & de Goût. Ce qui fait que les tableaux de Raphaël ne plaiſent cependant pas généralement à tout le monde, c'eſt que ſes beautés ſont des beautés pour l'eſprit & non pour les yeux ; que par conſéquent elles ne peuvent plaire aux yeux qu'après qu'elles ont touché

l'ame, & c'eft alors feulement qu'on peut les apprécier. Or, comme beaucoup de perfonnes n'ont qu'une foible perception intellectuelle, il leur eft quelquefois impoffible d'appercevoir les beautés de ce peintre. Comme Raphaël avoit choifi l'expreffion pour partie principale, il a donné à chaque figure une expreffion différente, autant que le fujet le comportoit ; & comme il a employé cette expreffion dans toutes les parties de la peinture, ainfi que je le ferai voir plus bas, il s'eft formé de l'expreffion un Goût qui lui étoit propre & particulier. C'eft de la même manière, c'eft-à-dire en rejetant tout ce qui ne concouroit pas à fon but principal, que le Corrége eft parvenu à poffèder le Gout du gracieux, & le Titien celui du vrai.

Pour ne laiffer à mes lecteurs aucune obfcurité fur cette matière, je vais entrer dans des détails plus particuliers fur le Goût de chacun de ces trois artiftes, & je tâcherai d'expliquer mes idées le plus clairement qu'il me fera poffible, par toutes les parties de la peinture, en indiquant la manière dont j'ai trouvé la caufe de leur Goût dans leurs ouvrages en général, & dans chaque partie en particulier. Je commencerai par le *deffin*; après quoi je parlerai du *clair-obfcur*, enfuite du *coloris*, & enfin de la *compofition*, de la *draperie* & de l'*harmonie*, pour appuyer ce que j'ai déjà dit de chacun de ces grands maîtres en particulier.

TROISIÈME SECTION.

EXEMPLES DU GOÛT.

ARTICLE PREMIER.

Réflexions ſur le deſſin de Raphaël, du Corrége & du Titien, & des cauſes qui les ont déterminés dans leur choix.

RAPHAEL ne fut pas toujours ſemblable à lui-même; il ne fit d'abord que s'eſſayer dans l'art avant de pouvoir bien exprimer ſa penſée; il eut cependant le bonheur de naître dans l'enfance & dans la vraie innocence de l'art. Il commença donc par copier la ſimple vérité, ce qui lui donna une grande juſteſſe de l'œil, qui dans la ſuite lui ſervit de pierre fondamentale pour élever le magnifique édifice de ſon art. Juſqu'alors il avoit ignoré qu'il y eût un choix; mais quand il eût vu à Florence les ouvrages de Léonard de Vinci & les cartons de Michel-Ange, ſon génie prit l'eſſor, & ſon eſprit élevé ne ſe borna plus à la ſimple imitation. Les ouvrages de ces deux maîtres avoient déjà une eſpèce de choix & une certaine grandioſité; cependant comme ils n'étoient pas encore aſſez beaux par eux-mêmes, ils ne pouvoient ſervir à indiquer à Raphaël la route qu'il devoit prendre pour trouver le choix; parce qu'un objet, pour ſe communiquer

communiquer à d'autres, doit non-seulement être bon, mais parfait. Il resta donc quelque tems dans une espèce d'obscurité, & n'avança qu'à pas incertains & chancelans; mais lorsqu'il vit à Rome les ouvrages des anciens, son esprit trouva, pour la première fois, des modèles analogues à son caractère, & propres à échauffer son génie. Comme il avoit déjà acquis la justesse de l'œil, qui lui servoit de principe fondamental, il ne lui fut pas difficile d'imiter les antiques, comme il avoit imité jusqu'alors la nature. Cependant il n'abandonna pas l'étude de la nature, mais apprit dans les ouvrages des anciens à faire un choix dans la nature. Il remarqua qu'ils ne l'avoient point suivie dans tous ses petits détails, & qu'ils n'y avoient pris que ce qu'elle offre de plus beau & de plus nécessaire, en rejetant tout ce qui est superflu & gratuit. C'est ainsi qu'il s'apperçut qu'une des principales causes de la Beauté des ouvrages anciens consiste dans la régularité des proportions. Il commença donc par corriger cette partie de l'art. Il vit que dans la charpente du corps de l'homme, l'emmanchement des os, & le jeu libre de leurs articulations sont les causes de la grace de ses mouvemens; & que les anciens avoient porté la plus grande attention à cette partie. C'est de cette manière qu'il chercha à connoître les causes de la Beauté des anciens, & ne se contenta pas de la seule imitation des objets, ainsi que l'ont fait plusieurs grands maîtres qui sont venus après lui.

Il ne faut pas douter que si Raphaël eût eu à représenter des figures purement idéales, il ne se fût encore approché davantage de la perfection des anciens. Mais

comme les mœurs de son siècle différoient beaucoup des mœurs des anciens Grecs, & que les idées élevées s'étoient changées en idées basses & communes, il n'y trouva rien d'analogue à la grandeur de son génie. Il se contenta donc de l'expression qu'il trouva en partie dans les ouvrages des anciens, mais plus encore par l'étude de la nature. Des premiers il prit les formes principales; mais il choisit encore plus souvent dans la nature ce qui en approchoit davantage, & l'imita; après quoi son génie le porta à rechercher la cause de chaque forme. Il reconnut par-là que certains traits du visage servent à certaines expressions, & désignent aussi une certaine espece de caractère; & qu'à une certaine espèce de visage doivent se rapporter, en général, les formes des autres parties du corps, tels que les pieds, les mains, &c., qu'il réunit ensemble avec beaucoup de discernement; & donna par ce moyen une grande régularité aux mouvemens de ses figures. Quand il passa ensuite au dessin, il porta de nouveau son attention aux choses les plus essentielles; c'est-à-dire, premièrement à la proportion, ensuite aux formes principales, puis aux os & aux articulations, aux principaux muscles & nerfs, enfin aux muscles du second ordre, aux veines & aux rides même, quand elles étoient nécessaires. On s'apperçoit cependant que dans tous ses ouvrages les parties principales sont toujours celles dont il s'est le plus occupé & celles qui sont les plus dominantes; & si dans le dessin de Raphaël quelque partie est moins soignée que les autres, c'est qu'elle est la moindre de toutes. Ses plus médiocres ouvrages nous fournissent encore des preuves de son génie; car lorsqu'il n'a fait qu'indiquer un sujet

par quelques traits, ce font toujours les principaux, & ce qui y manque eft peu de chofe en comparaifon de ce qu'on y trouve. Sa manière de tracer même eft pleine d'expreffion : fa chair eft convexe, fes mufcles font bien placés, fes os font angulaires ; ainfi chaque chofe eft plus ou moins prononcée, felon que le fujet le demande, & tout eft vrai chez lui.

Je crois en avoir affez dit du deffin de Raphaël pour ceux qui veulent fe donner la peine de réfléchir ; paffons maintenant au deffin du Corrége.

Le Corrége vint onze ans après Raphaël, & l'art fe trouvoit encore alors dans la même fimplicité. Il commença auffi par imiter uniquement la nature ; mais comme il fut plus touché du gracieux que de la perfection, il trouva la grace dans la régularité, & purgea fon deffin de toutes les parties tranchantes & angulaires. En s'avançant dans la carrière, & lorfque par l'étude des jours & des ombres, il fe fut apperçu que les grandes maffes contribuent à rendre un ouvrage gracieux, il rejeta toutes les petites parties, agrandit les formes, chercha à éviter les lignes droites & les angles aigus, & imprima par-là une certaine grandiofité à fon deffin, qui cependant n'eft pas toujours d'accord avec la vérité. Ses contours font variés & ondoyans, mais fon deffin eft, en général, peu correct, quoique large & élégant. Il ne faut donc pas que le peintre rejete tout-à-fait cette manière, mais qu'il cherche plutôt à tirer quelque miel de ces fleurs ; c'eft-à-dire, qu'il doit prendre les Beautés du Corrége quand elles font d'accord avec la nature, & lorfque le fujet le permet. Comme le Corrége a fouvent

deſſiné des parties d'après de belles choſes, il eſt parvenu à la Beauté par l'imitation.

Le Titien, qui eſt venu dans le même tems, n'a fait qu'imiter la nature, dans ce qui regarde la partie du deſſin. Quand il l'a trouvé belle il l'a copiée de même; car tous les peintres de ce tems-là poſſédoient une parfaite juſteſſe de l'œil; & ſi tous avoient fait un choix avec autant d'eſprit que Raphaël, leur deſſin auroit été auſſi beau que le ſien. Nous pouvons maintenant quitter cette matière, pour parler de la manière dont ces trois artiſtes ont fait uſage du clair-obſcur.

ARTICLE II.

Réflexions ſur le clair-obſcur de Raphaël, du Corrége & du Titien.

RAPHAEL ne connut d'abord le clair-obſcur que par imitation, en copiant la nature; mais comme l'imitation ſans choix ne peut rien produire de beau, cette partie de ſes ouvrages étoit auſſi ſans Beauté. Il ne s'apperçut qu'il y a une certaine grandioſité dans les jours & les ombres, que lorſqu'il vit à Florence les ouvrages des peintres qui s'y trouvoient alors. Il apprit de Barthelemi de Saint Marc, & par les ouvrages de Maſſaccio, que ſur une partie ſaillante il ne doit pas y avoir de plis fortement ſentis, ni aucune ombre qui ſemble la couper. Il ne continua plus dès-lors à imiter ſans choix la nature,

mais chercha la partie qu'on appelle *Masse*, & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes, tant dans les figures nues que dans les drapées; ce qui répandit sur ses ouvrages une telle netteté, qu'on peut distinguer de fort loin toutes ses figures ; partie fort essentielle dans la peinture. Losqu'il fut arrivé à Rome, & qu'il y eut vu les antiques, il se fortifia de plus en plus dans ce Goût ; & c'est en les imitant qu'il parvint à donner de la rondeur à chaque partie ; mais il n'a pas été au-delà. On ne peut nier qu'il ne se soit souvent attaché à la distribution des masses ; mais comme il a toujours eu pour objet principal l'expression & la vérité, il s'est contenté de la partie du clair-obscur qui vient de l'imitation, & n'a pas cherché celle qui est idéale. Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes lumières & les plus fortes ombres sur les figures du premier plan, comme si les draperies & tous les autres objets eussent été d'une même couleur. Il porta la lumière de chaque couleur de ses figures du premier plan jusqu'au blanc, & toutes les ombres jusqu'au noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il dessinoit le sujet entier de son tableau d'après de petits modèles, & de ce qu'il en faisoit rarement des esquisses coloriées. De cette manière il s'accoutuma à placer les jours & les ombres sur ses figures, comme si elles eussent été ombrées d'après des statues ; c'est-à-dire, que plus elles se trouvoient placées sur le devant du tableau, plus il renforçoit les lumières & les ombres, en les dégradant à mesure que les figures fuyoient. Voilà ce que les plus grands maîtres dans cette partie de la

peinture n'ont pas fait, & c'est en quoi il ne faut pas toujours imiter Raphaël, mais plutôt le Corrége.

Le Corrége ne fit aussi d'abord que calquer ses ouvrages sur la nature; mais comme il avoit le goût très-délicat, il ne put souffrir la manière dure de ses maîtres. Il commença d'abord par rejeter toutes les petites parties, & à fondre toutes ses couleurs; mais par les formes trop étroites de la simple nature, il se vit contraint de placer les jours & les ombres si proche les uns des autres, que ses yeux se trouvèrent encore blessés par ce contraste trop subit, & son goût délicat le porta à pénétrer plus avant dans la nature. Il trouva que tout ce qui est grand est agréable à la vue, parce qu'elle y trouve de la tranquillité & un mouvement doux. Il commença donc par agrandir toutes ses formes principales; mais comme il vit que trop de lumière le forçoit à rendre trop de choses en voulant imiter la nature, il plaça ses objets de manière qu'il ne s'en trouvoit qu'une très-petite partie d'éclairé; de sorte que la moitié de ses figures se trouvoit dans le jour, & que l'autre moitié restoit dans l'ombre. Cependant comme, en général, l'homme n'aime pas l'obscurité, il sentit que les réflets de lumière contribuent beaucoup à rendre un ouvrage gracieux; c'est par ce moyen qu'il parvint à rompre les ombres; de sorte qu'avec peu de lumières & beaucoup de réflets, il obtint de grandes masses, & peu de petites parties, & parvint à bien détacher les objets sans avoir rien de trop dur; ce qui rend ses ouvrages si gracieux. Comme il reconnut qu'on peut donner de la Beauté à tous les objets & à toutes les

couleurs, par une plus forte ou une plus foible impression des jours ou des ombres ; ce ne fut jamais sans la plus grande nécessité qu'il négligea d'éclairer les objets, pas même dans les parties ombrées. De cette manière il donna à ses ouvrages autant d'expression que Raphaël, en les rendant beaucoup plus gracieux ; & plus ils sont éloignés de la vue, plus ils ont d'expression & de force. Mais avant d'avoir porté son goût à cette perfection, les bords de ses parties éclairées furent un peu trop tranchans, ainsi que cela se trouve dans la nature même, lorsque la lumière est forte, & qu'elle tombe de côté. A la fin cependant il porta son art au point de rendre les jours & les ombres très-moëlleux & très-agréables. Il ne répandit pas, comme Raphaël, la lumière sur tout le tableau, mais plaça les jours & les ombres où il crut qu'ils feroient le meilleur effet. Si le jour tomboit naturellement sur l'endroit qu'il vouloit avoir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit ; sinon il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque, de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui pouvoit produire le degré de lumière qu'il souhaitoit ; & c'est par ce moyen qu'il parvint à la Beauté idéale du clair-obscur. A cette partie du clair-obscur il joignit une espèce d'harmonie ; c'est-à-dire, qu'il distribua son clair-obscur de façon que la plus grande lumière & la plus forte ombre ne se présentoient que sur une seule partie de ses tableaux. Son goût délicat lui apprit que la trop forte opposition des lumières & des ombres cause une grande dureté ; c'est pourquoi il ne plaça pas, comme plusieurs autres artistes, qui (ainsi que lui, ont cherché la Beauté dans la partie du clair-obscur)

le noir à côté du blanc ; mais il passa par gradation insensible d'une couleur à une autre, en mettant le gris-obscur á côté du noir, & le gris-clair à côté du blanc; de sorte que ses ouvrages furent toujours d'une grande douceur. Il se garda bien aussi de mettre ensemble & de suite de fortes masses de jour & d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éclairée ou fortement ombrée, il n'en plaçoit pas immédiatement une autre de la même espèce à côté, mais il laissoit entre-deux un grand intervale de demi-teinte, par laquelle il ramenoit, pour ainsi dire, l'œil d'une grande tension au repos. Par cet équilibre des couleurs, l'œil du spectateur éprouve continuellement des sensations différentes, & ne se fatigue point à contempler un ouvrage où il trouve toujours des Beautés nouvelles ; c'est pourquoi je regarde le Corrége comme le plus grand maître dans cette partie de la peinture. L'entente du clair-obscur est plus nécessaire qu'on ne le croit généralement, puisque les connoisseurs & les ignorans en sont également frappés, & s'apperçoivent facilement si elle est observée ou non dans un tableau ; mais il n'y a que les gens instruits qui puissent juger du dessin. Quand le clair-obscur se trouve ménagé dans un ouvrage avec autant d'esprit que dans ceux du Corrége; c'est-à-dire, que lorsqu'il influe sur les autres parties de l'art, il suffit seul alors pour le rendre précieux. Je conseille donc aux peintres de bien étudier le clair-obscur du Corrége, & de chercher à l'imiter.

Le Titien, qui de même a eu pour principe d'imiter la nature, n'a pas mis beaucoup de choix dans son clair-obscur ; & ce qu'on trouve quelquefois de beau chez lui

lui, n'eſt pas l'effet de ſon étude dans cette partie; mais comme il chercha à imiter la nature dans ſes couleurs, il s'apperçut qu'il ne pouvoit y parvenir, ſans bien obſerver le degré de lumière. C'eſt par ce moyen qu'il trouva qu'un ciel, pour paroître naturel, doit être clair, parce que la propriété de l'air eſt d'être diaphane; que la terre n'eſt pas ſi claire que l'air, & que la chair l'eſt davantage que la terre. Ces réflexions lui firent quelquefois obtenir une eſpèce de Beauté dans le clair-obſcur; mais il ne la dut, ainſi que je l'ai déjà dit, qu'à la propriété des couleurs qu'il ſut bien employer. Comme il a pouſſé l'imitation de la nature au plus haut degré, on ne peut pas le regarder comme abſolument ignorant dans la partie du clair-obſcur; je dis ſeulement qu'elle n'a pas été la cauſe de la Beauté de ſes ouvrages, & que l'entente des couleurs locales a été ſa principale partie. Son clair-obſcur eſt ſouvent fort dur, parce qu'il cherchoit les contraſtes; & quelquefois il a été trop léché : ce qui prouve qu'il ne s'eſt pas eſſentiellement occupé de cette partie, & qu'il ne l'a poſſédée qu'autant qu'elle étoit néceſſaire pour exprimer les qualités des objets.



ARTICLE III.

Réflexions ſur le coloris de Raphaël, du Corrége & du Titien.

COMME j'ai commencé, dans la marche que je me ſuis preſcrite, à donner le premier rang à Raphaël, je parlerai encore d'abord de lui, quoiqu'il ne doive être regardé que comme le dernier des trois grands maîtres dans la partie du coloris. Raphaël, ſuivant l'uſage de ſon tems, apprit d'abord à peindre en détrempe : comme il eſt plus difficile d'être bon coloriſte dans ce genre que dans tout autre, ſon goût dans cette partie fut auſſi mauvais que celui de ſes maîtres. Enſuite il peignit à freſque, genre qui ne permet guère de ſe ſervir de la nature, & où il faut beaucoup travailler d'imagination; ce qui fut cauſe qu'il ſe forma un certain ſtyle qui s'écartoit un peu de la délicateſſe de la nature. Chez Barthelémi de S. Marc à Florence, ſon pinceau devint plus vigoureux, ſes couleurs plus animées, ſa touche moins léchée; ſes ouvrages à freſque acquirent ſur-tout un grand degré de perfection; mais il reſta néanmoins, en comparaiſon des deux autres grands maîtres, toujours épais & rembruni dans le ton de ſes couleurs. Je ne m'arrêterai donc pas plus long-tems à lui; il ſuffira de dire que le coloris n'eſt pas la partie dans laquelle il faut l'imiter, mais pour laquelle on doit choiſir le Titien.

Le Corrége commença d'abord par peindre à l'huile ; & comme ce genre de peinture est plus susceptible d'une touche délicate & suave, analogue à son caractère, il donna tout de suite un ton moëlleux à ses tableaux ; l'étude du clair-obscur lui ayant appris que si les couleurs ne sont pas moëlleuses & transparentes, elles ne peuvent pas représenter une ombre naturelle. Il chercha donc les couleurs de cette espèce, & une manière de glacer qui fit paroître les parties ombrées véritablement obscures. Ce qui fait que les couleurs sombres, qui ne sont pas moëlleuses, ne peuvent pas représenter une ombre réelle, c'est que le rayon de lumière réfléchit sur leur superficie, & que parconséquent elle représente bien une partie obscure, mais en même tems éclairée ; tandis que les couleurs moëlleuses laissent passer les rayons de lumière, ce qui fait que leur superficie reste réellement obscure. Il vit aussi qu'il étoit d'autant plus nécessaire d'empâter fortement les rehauts des jours, qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir encore un nouveau degré de clarté de la lumière du jour ; ce qui lui fit appercevoir que toutes les ombres appartiennent aux ténèbres, ainsi que tous les jours à la lumière ; que toutes les ténèbres sont noires, mais que la lumière qui vient du soleil n'est pas tout-à-fait blanche, mais jaunâtre ; & que les réflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps dont ils partent. Par ce moyen il parvint à la vraie connoissance de l'emploi des couleurs dans les trois parties ; savoir, les jours, les ombres & les réflets. C'est sur-tout la couleur des ombres du Corrége qu'il faut admirer ; car par un goût décidé pour la magie du clair-obscur, il fit ses jours trop purs

& trop clairs ; ce qui les rend un peu lourds, & fait que sa chair n'est pas assez transparente. En cela le Corrége alla au-delà de la vérité, en suivant plutôt son goût pour le clair-obscur, que l'exemple que lui donnoit la nature.

Le Titien, qui naquit aussi dans ce siècle d'imitation, se servit d'abord de couleurs à l'huile, & fut porté tout de suite, par sa perspicacité naturelle, à saisir le vrai caractère des objets ; & comme il peignit aussi bien ses figures que ses paysages d'après nature, il obtint un coloris qui approche le plus de la vérité. L'habitude de peindre le portrait le forma davantage encore dans cette partie, par le besoin qu'il eut de faire les accessoires, & d'y mettre de l'harmonie. Comme il s'apperçut que les objets qui sont beaux dans la nature sont souvent un mauvais effet dans la peinture, il chercha à parvenir au choix dans l'imitation de la vérité, & il remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs locales sont très-belles, mais qui sont dégradées par les reflets, par la porosité des corps, par les différentes teintes de la lumière, &c. Il vit aussi que dans chaque objet il y a une infinité de demi-teintes ; ce qui le conduisit à la connoissance de l'harmonie. Enfin, il observa que dans la nature chaque objet offre un accord particulier de transparence, d'opacité, de rudesse & de poli ; & que tous ces objets diffèrent dans le degré de leurs teintes & de leurs ombres. C'est dans cette diversité qu'il chercha la perfection de son art. Dans la suite il prit dans chaque partie le plus pour le tout ; c'est-à-dire, que d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, il ne formoit

qu'une ſeule demi-teinte ; & qu'il n'employoit preſqu'aucune demi-teinte dans celle où il y en avoit peu. Quand le rouge dominoit, il ne donnoit preſque point d'autre teinte (cependant en imitant toujours la nature), & ainſi des autres couleurs. Par ce moyen il parvint à poſſéder un coloris ſupérieurement beau ; c'eſt donc dans cette partie qu'il a été le plus grand maître, & dans laquelle on doit l'imiter. Par l'étude de la diſtribution des principales couleurs, il acquit la connoiſſance des principales maſſes, ainſi que Raphaël y étoit parvenu par le deſſin, & le Corrége par le clair-obſcur.

ARTICLE IV.

Réflexions ſur la compoſition de Raphaël, du Titien & du Corrége.

IL n'eſt pas néceſſaire de faire mon apologie de ce qu'en parlant de la compoſition ou de l'enſemble des figures, je nomme d'abord Raphaël, car c'étoit la principale partie de ce grand maître. Raphaël touché de la vérité, la chercha en lui-même, & la trouva toujours avec l'expreſſion. Il commença à travailler avec la plus grande ſimplicité, & fut d'abord froid, mais correct, juſqu'à ce qu'il eût acquis, avec l'âge, plus d'énergie & des paſſions plus fortes. Son eſprit, qui, comme je l'ai déjà dit, étoit philoſophique, ne fut pas touché des petites choſes, mais ſeulement de celles qui ont quelque expreſſion. Il

fut plus frappé de ce que la nature humaine offre de bon, que de ce qu'elle offre de mauvais. Il étoit tellement né pour la vérité, qu'il ne put jamais s'élever au-dessus d'elle, & en cherchant dans l'homme ce qu'il y a de meilleur, il ne put pas, comme les anciens Grecs, embellir la nature. L'esprit des Grecs semble avoir plané entre la terre & le ciel; Raphaël n'a marché qu'avec majesté sur la terre. Il conçut les premières idées de l'expression figurée en voyant les ouvrages de Massaccio, & les cartons de Léonard de Vinci; & c'est d'après eux qu'il considéra la nature sous toutes ses faces; mais il s'attacha particuliérement aux affections de l'ame & à leurs effets sur le corps. Le premier soin de Raphaël, quand il vouloit composer un tableau, étoit de penser à l'expression; c'est-à-dire, quel devoit en être le sujet, & quelles passions devoient animer les personnages qu'il vouloit employer. Ensuite il calculoit le degré de ces passions, & détermi- noit les personnages auxquels il falloit les donner; quelles espèces de figures il pouvoit employer & en quel nombre; à quelle distance il falloit les placer de l'objet principal pour concourir à l'expression générale; & par ce moyen il concevoit l'étendue de son ouvrage. Si le champ qu'il devoit remplir étoit grand, il prévoyoit combien l'objet principal ou l'expression des principaux groupes avoit de rapport avec les autres; si l'action se bornoit au moment actuel ou si elle devoit s'étendre au-delà; si elle étoit d'une expression forte ou foible; si elle avoit été précédée de quelque événement antérieur, ou bien si elle devoit être suivie de quelqu'autre; si c'étoit un événement tranquille & ordinaire, ou bien un tumulte extraor-

dinaire, une ſcene agréable, d'une tranquillité lugubre, ou d'une triſteſſe tumultueuſe.

Après avoir réfléchi ſur tous ces détails, Raphaël choiſiſſoit ce qui étoit le plus néceſſaire pour diſpoſer ſon objet principal, auquel il donnoit la plus grande vérité & la plus grande clarté poſſible ; après quoi il faiſoit ſuivre ſes autres idées, ſelon leur importance; en plaçant toujours les choſes les plus néceſſaires avant celles qui l'étoient moins. De cette manière, ſes ouvrages, ſans manquer aucune partie eſſentielle, n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit toujours; tandis que chez les autres artiſtes le néceſſaire manque ſouvent, parce qu'ils ont cherché la Beauté dans les choſes inutiles. Lorſqu'il paſſoit à chaque figure en particulier, il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres, l'attitude la plus pittoreſque qu'il pouvoit lui donner, ſans prendre garde ſi ces figures convenoient au ſujet ou non; mais il réfléchiſſoit ſur ce qui devoit ſe paſſer dans l'ame d'un homme qui ſe trouveroit dans la circonſtance actuelle que l'hiſtoire repréſentoit. Enſuite, Raphaël ſongeoit à l'effet que telle ou telle paſſion pouvoit faire ſur le perſonnage qu'il repréſentoit ; & quelle partie du corps devoit être mue pour l'exprimer. C'eſt à cette partie qu'il donnoit alors le plus d'action, en laiſſant oiſives celles qui n'y étoient pas néceſſaires : voilà pourquoi l'on trouve, dans les tableaux de ce maître, de ces figures tranquilles & droites qui ſont auſſi belles que celles dont le mouvement eſt très-marqué dans une autre partie du tableau ; parce que cette attitude ſimple & tranquille ſert à exprimer la ſituation intérieure de

l'ame; & que les autres, qui ſont en action, repréſentent des mouvemens extérieurs. Ainſi on trouve l'eſprit de Raphaël dans chaque ouvrage, dans chaque groupe, dans chaque figure, dans chaque membre, dans chaque articulation, & juſques dans les cheveux & dans les draperies, comme je le remarquerai ailleurs. S'il fait parler quelqu'une de ſes figures, on s'apperçoit ſi ſon ame eſt calme, ou ſi elle parle avec véhémence. Celle qui penſe a véritablement l'air d'un homme qui médite; & l'on diſtingue dans toutes les paſſions, ſuſceptibles d'être fortement rendues, ſi elles ne font que commencer, ſi elles ſont à leur plus haut période, ou bien ſi elles finiſſent. On pourroit faire un livre entier à ne parler que de l'expreſſion que Raphaël a ſu donner à ſes figures; mais je crois en avoir dit aſſez pour quiconque veut ſe donner la peine de penſer, & je ne me ſuis déjà que trop étendu pour ceux qui ne veulent pas étudier, qui d'ailleurs ne me comprendroient pas. Je n'écris point pour ceux que la pareſſe domine; & qui prennent pour prétexte, comme on le fait ſouvent, qu'il eſt impoſſible de connoître les Beautés de Raphaël à moins que d'être à Rome; car je puis aſſurer que ceux qui ſont en état de réfléchir, pourront faire toutes les remarques que je viens d'indiquer d'après les gravures que Marc Antoine, Auguſtin de Veniſe & d'autres, nous ont données des ouvrages de ce grand maître: quoique la partie de l'expreſſion y ſoit néceſſairement affoiblie. Je dis donc que Raphaël eſt parvenu à l'expreſſion par les moyens dont nous venons de parler; c'eſt-à-dire, en rejetant tout ce qui n'en étoit pas ſuſceptible; ou que lorſqu'il en a

fait

fait ufage, il a fu rendre ces parties auffi néceffaires au bon Goût que le pain & l'eau le font à un repas fomptueux.

Le Corrége, formé par les Graces, ne pouvoit fouffrir aucune expreffion trop forte. L'expreffion de la douleur, par exemple, reffemble chez lui à un enfant en pleurs prêt à rire, & le terrible à la colère d'une jeune fille amoureufe. Son ame nâgeoit toujours dans des fenfations agréables, & prêt à les multiplier, le gracieux feul l'affectoit dans tout ce qu'il avoit à repréfenter; il fembloit même redouter toute expreffion trop fentie. Il fut le premier qui inventa des tableaux pour une autre caufe que pour la fimple vérité; & il n'y eut avant lui aucun artifte qui eut pour objet principal de donner de la grace à l'enfemble d'un fujet. Les contours trop maigres & trop refferrés de fes prédéceffeurs ne pouvoient fuffire à fon efprit célefte. En agrandiffant les maffes des jours & des ombres, tel qu'un fleuve qui franchit fes limites, il entraîna fes fpectateurs dans la vafte mer du gracieux, & en a conduit beaucoup, par le chant de fes firènes, dans le pays de l'erreur. Ceux qui chercheront à imiter fa manière, fans être doués, comme lui, d'une ame fenfible, ne pourront rien produire de beau. Le Corrége commença par étudier la nature; mais il franchit bientôt fes bornes. Son Goût naturel le porta à éviter les angles trop aigus & trop obtus. On diroit d'abord qu'il a eu le deffein de faire quelque chofe de gracieux; mais fes productions ne font que le fruit du fentiment, & non pas de la réflexion. Il chercha plus à placer fes figures de manière à pouvoir faire ufage de

grandes maffes de jours & d'ombres, qu'à leur donner de l'expreffion : fi ce n'eft une expreffion agréable qu'il ne dut qu'au fentiment feul. On peut donc en conclure que le Goût délicat & gracieux lui étoit naturel, car il a évité avec foin tout ce qui ne l'étoit pas. Le Corrége doit par conféquent nous fervir de guide pour le ftyle gracieux ; mais il faut l'éviter lorfque l'expreffion eft néceffaire ; & je préviens les artiftes de ne point chercher à l'imiter fi leur caractère n'eft point parfaitement analogue à celui de ce grand maître. Lorfqu'un artifte fent qu'il peut adopter la manière de faire de celui qu'il veut prendre pour modèle, il pourra auffi alors penfer & exécuter de même que lui : finon il vaut mieux qu'il travaille d'après ce qu'il fent par lui-même.

Le Titien eut, en général, peu d'énergie, & dut plus aux règles de l'art qu'à fon génie : c'eft pourquoi il n'eft pas à imiter dans cette partie. S'il a quelquefois peint une belle figure, il eft à croire que ce fut plutôt par un effet du hafard que de fon Goût ; puifqu'à côté de cette figure il fe trouve ordinairement quelque chofe de fort mauvais.



ARTICLE V.

Réflexions ſur les draperies de Raphaël, du Corrége & du Titien.

EN parlant des draperies, je ne puis me diſpenſer de faire encore l'éloge de Raphaël. Ce grand artiſte commença par imiter ſon maître dans la manière d'en faire le jet, qu'il perfectionna par l'étude qu'il fit des ouvrages de Maſaccio, mais plus encore par ceux de Barthélemi de Saint-Marc. Il quitta enfin entiérement le Goût de l'école de ſon maître, lorſqu'il eut vu les antiques, & ſe ſervit alors des règles du bas-relief; ce qui lui donna un grand Goût dans le jet de ſes draperies. Il s'apperçut que les anciens n'avoient pas regardé les draperies comme une partie principale, mais ſeulement comme un acceſſoire, pour en couvrir le nud, & non pour le cacher; & qu'ils ne l'avoient pas couvert avec de ſimples lambeaux, mais de draperies néceſſaires : de ſorte qu'un vêtement n'étoit ni trop ample ni trop meſquin, mais convenable à la grandeur & à l'attitude de chaque figure & analogue au ſujet. Il vit auſſi qu'ils avoient placé les grand plis ſur les grandes parties du corps; qu'ils n'avoient pas haché ces grandes parties par de petites choſes; & que quand ils avoient été obligés de le faire par la nature des vêtemens, ils avoient fait uſage de quelques petits plis & leur avoient donné ſi peu d'é-

lévation, qu'ils ne pouvoient ſignifier quelque partie principale. Voilà pourquoi Raphaël fit ſes draperies larges, c'eſt-à-dire, ſans plis inutiles, avec des échancrures ou courbures à l'endroit des articulations, ſans cependant paroître couper la figure en deux. Il régloit la forme des plis ſur le nud que couvroit la draperie; & ſi la partie ou le muſcle étoit grand, il formoit de même de grandes maſſes. Lorſque la partie ſe préſentoit en raccourci, il la couvroit bien de la même quantité de plis que ſi elle eût été droite; mais ces plis ſe préſentoient alors tous en raccourci. Dans ſon meilleur tems il chercha à ne faire ſentir qu'un ſeul côté d'une partie du corps dans une draperie libre; quelquefois néanmoins il a fait ſentir toute la rondeur des parties ſous des plis libres. Quand la draperie étoit volante, c'eſt-à-dire, lorſqu'elle ne couvroit rien, il s'eſt bien gardé de lui donner la grandeur ou la forme de quelque partie du corps; mais il la repréſentoit par de grands yeux, des plis profonds, & par une forme tout-à-fait éloignée d'une partie quelconque du corps. Il n'a pas cherché dans ſes draperies à ne placer que des plis élégans, mais ſeulement ceux qui étoient néceſſaires pour bien repréſenter la partie que la draperie devoit couvrir. Il a rendu les formes de ſes plis auſſi différentes que le ſont les muſcles du corps, ſans cependant les faire jamais ni carrées ni rondes; car la forme carrée dans les plis fait un très-mauvais effet, excepté quand elle ſe trouve coupée, & forme deux triangles. Raphaël a de même donné de plus grands plis aux parties ſaillantes du corps qu'à celles qui fuient; & il n'a jamais placé de longs plis ſur une

partie raccourcie, ni des plis courts à forme triangulaire ſur une partie longue. Les grands yeux & les coupes profondes n'étoient placés que ſur les inflexions ; & il ne mettoit point à côté l'un de l'autre deux plis d'une même grandeur, d'une même forme, d'une même élévation. Ses draperies volantes ſont d'une beauté admirable ; on voit qu'elles ont toutes dans leur mouvement une cauſe générale, ſavoir l'air. Elles ne ſont pas comme ſes autres draperies, tirées & comme applaties par leur poids ; mais chaque pli eſt, par ſa diſpoſition naturelle, placé à côté d'un autre. Il laiſſe quelquefois appercevoir les bords de ſes draperies, & fait ſentir que ſes figures ne ſont pas habillées d'un ſimple ſac. Tous ſes plis ont une cauſe, ſoit le poids ſpécifique de l'étoffe même, ou l'arrondiſſement des parties du corps. On apperçoit ſouvent chez Raphaël quelle attitude ſes figures avoient auparavant ; car il a encore cherché à leur donner cette expreſſion. On découvre par les plis de la draperie, ſi un bras ou une jambe s'eſt trouvé, avant l'action actuelle, replié ou allongé ; ſi un membre replié s'eſt étendu, s'il s'étend encore actuellement, ou s'il eſt étendu & va ſe replier. Il a pris garde que lorſque les draperies de ſes figures principales ne couvrent les membres qu'à demi, elles coupaſſent ces parties obliquement ; qu'en général les draperies euſſent des formes triangulaires, & que les plis ſemblables au tout fuſſent auſſi diſpoſés en triangle. La cauſe de cette forme triangulaire des plis vient de ce que toute draperie cherche à s'élargir ; comme cependant ſon propre poids la force à ſe replier ſur elle-même, elle s'étend d'un autre côté : ce qui forme des triangles.

Lorfque j'ai dit que Raphaël, à l'exemple des anciens, n'a regardé la draperie que comme un acceffoire; j'ai voulu faire entendre que, comme il reconnut que le corps que couvre la draperie & les mouvemens de fes membres font les feules caufes & le principe de la fituation actuelle & du changement des plis dans les draperies, il a étudié de nouveau ces caufes, s'eft conformé à leur nature, & a jugé digne de fon art d'y employer le travail & le choix, qu'il a néanmoins fu cacher. En voilà affez pour les Artiftes qui étudient fes ouvrages, & qui voudront les comparer avec ce que je viens d'en dire.

De même que Raphaël a tout rapporté au Goût de l'expreffion, le Corrége a cherché à faire fervir fes draperies au genre gracieux. Il s'écarta bientôt de l'ufage de fes prédéceffeurs; & comme il peignoit fouvent d'après de petits modèles drapés de chiffons ou méme de papier, il chercha plus les maffes, & dans les maffes il préféra le gracieux à la difpofition des plis: c'eft pourquoi fes draperies font larges & légères; mais les plis en font mal diftribués. Lorfqu'il a quelquefois peint d'après nature, il n'a pas été heureux dans le jet des draperies, dont il a le plus fouvent caché ou coupé fes figures; mais il a été favant dans les couleurs de fes étoffes, qui font prefque toujours moëlleufes, & fouvent fombres, pour rendre fes chairs plus claires, & leur donner plus d'éclat.

Le Titien a été fupérieur dans la partie des draperies, ainfi que dans toutes les autres qui tiennent à l'imitation. Il les a peint belles & d'une grande vérité, avec des couleurs franches & brillantes; fur-tout les linges

qu'il a ſu rendre d'une blancheur éclatante : le tout cependant ſans aucun Goût dans le choix des plis, mais tels que la nature les lui offroit : il ne faut donc pas l'imiter dans cette partie.

ARTICLE VI.

Réflexions ſur l'harmonie de Raphaël, du Corrége & du Titien.

NOUS allons maintenant examiner les ouvrages de ces trois maîtres dans la partie de l'harmonie. Si l'ordre que j'ai obſervé juſqu'à préſent ne me forçoit pas à commencer par Raphaël, je pourrois le paſſer ici ſous ſilence. Comme il n'a jamais ſongé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expreſſion, il n'a point réuſſi dans la partie de l'harmonie ; & ſi l'on en trouve quelque trace dans ſes ouvrages, c'eſt plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de ſes talens dans cette partie.

Le Corrége au contraire y a excellé. En cherchant le gracieux, il trouva bientôt l'harmonie, qui en eſt la ſource, & qui elle-même naît d'un ſentiment fin & délicat. Comme le Corrége ne pouvoit rien ſouffrir de ce qui offre de trop fortes oppoſitions, il devint un grand maître dans l'harmonie, qui n'eſt que l'art de trouver un terme moyen entre deux extrêmes, tant dans le deſſin que dans le clair-obſcur & dans le coloris. Le Corrége, comme nous l'avons déjà remarqué à l'article du deſſin,

évitoit toutes les formes triangulaires & carrées, & donnoit à ſes contours une ligne ondoyante; effet de ſon Goût pour l'harmonie. Tout angle eſt formé par le concours de deüx lignes droites ſans aucun centre; cette forme ne pouvoit donc convenir au Corrége, qui ſépara les lignes droites par une ligne courbe, & rendit par ce moyen ſes contours harmonieux. Il plaça de même un eſpace entre chaque partie, tant des jours & des ombres que du coloris. Il remarqua auſſi mieux qu'aucun autre peintre, qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos; c'eſt pourquoi après avoir placé une couleur franche & dominante, il avoit ſoin de la faire ſuivre d'une demi-teinte; & lorſqu'il vouloit de nouveau employer une partie brillante, il ne revenoit pas tout de ſuite au degré de teinte d'où il étoit parti, mais conduiſoit l'œil du ſpectateur par une gradation inſenſible au même degré de tenſion; de ſorte que la vue étoit, pour ainſi dire, réveillée de la même manière qu'une perſonne endormie eſt tirée du ſommeil par le ſon d'un inſtrument agréable; de façon que ce réveil reſſemble plutôt à un enchantement qu'à un repos interrompu. Quand je dis que le Corrége a paſſé du fort au doux & du doux au moyen, c'eſt pour faire comprendre qu'on peut paſſer tout d'un coup, ſans peine, de l'attention au repos, mais non pas du repos à l'attention, ſans éprouver un ſentiment déſagréable. La raiſon pour laquelle je commence par le fort, & non (comme on pourroit le dire) par le moyen que je place le dernier; c'eſt parce que le peintre doit s'attacher d'abord aux parties ſaillantes de ſes figures, pour penſer enſuite à celles qui

le

le ſont moins ; de même qu'il s'occupera d'abord des figures principales, ſur la ligne de terre de ſon tableau, pour paſſer après, par gradation, à celles qui fuient ; car les parties grandes, belles & expreſſives doivent toujours être employées ſur le premier plan du tableau, ou à l'endroit principal du ſujet. Je commence donc par le fort ; & comme tout doit ſe rapporter au ſujet principal, en affoibliſſant tous les acceſſoires ; de même la principale figure du tableau doit avoir la plus forte expreſſion, tandis que les perſonnages ſecondaires peuvent être plus tranquilles. C'eſt ce que le Corrége a ſupérieurement bien obſervé dans le coloris & dans le clair-obſcur ; mais dans le deſſin, il a fait un mauvais uſage du gracieux & de l'harmonie. Cependant comme le deſſin n'eſt pas la partie dans la quelle l'harmonie eſt la plus néceſſaire, nous pouvons lui paſſer ce défaut, puiſqu'on lui doit tout ce qu'il y a de gracieux dans la peinture ; car avant le Corrége il ne régnoit aucune harmonie dans cet art. Il jouit donc de la gloire d'avoir été l'inventeur de cette partie qu'il a portée au plus haut degré de perfection, & dans laquelle il n'a jamais été ſurpaſſé ni même égalé. Je me bornerois même à ne parler ici que de lui ſeul, ſi je n'avois pas promis d'examiner les ouvrages des trois grands maîtres de l'art, pour ce qui regarde chacune de ces principales parties ; il eſt donc tems de paſſer au Titien.

Le Titien n'avoit d'autre eſpèce d'harmonie que celle qu'il acquit par l'imitation de la nature. On ne peut donc le comparer au Corrége, qui avoit médité ſur cette partie :

il s'eſt contenté de l'uniformié, & c'eſt par-là qu'il a paru poſſéder quelque harmonie.

Qu'on ne tire cependant aucune conſéquence erronée de ce jugement. Tout ce que les autres ont dit, & tout ce que je viens d'avancer moi-même, doit être lu avec diſcernement. Quand je dis qu'un de ces grands maîtres n'a pas poſſédé telle ou telle partie, je veux faire entendre ſeulement qu'il n'y étoit pas auſſi habile que dans les autres, qu'il poſſédoit ſupérieurement. Il en eſt de même quand je ne fais point l'éloge des Beautés des autres maîtres de l'art, ou lorſque je les paſſe ſous ſilence. Mon intention n'eſt point de déprimer leurs ouvrages; je me ſers ſeulement des expreſſions que je crois néceſſaires, pour faire comprendre à mes Lecteurs la différence qu'il y a même entre les plus grands génies; car rien ne ſort aſſez parfait des mains de l'homme pour qu'on ne puiſſe trouver quelque choſe de plus parfait encore. Si je dis donc qu'en général tous les peintres qui ont ſuivi ceux dont nous avons parlé, n'ont poſſédé que quelques parties de l'art, ce n'eſt point pour les mépriſer, mais ſeulement pour marquer la préférence que méritent les premiers. De même, lorſque je critique l'harmonie & le coloris de Raphaël, ce n'eſt pas à dire pour cela que chez lui ces parties ſoient abſolument mauvaiſes, mais ſeulement qu'elles ne ſont pas auſſi parfaites que chez le Corrége & le Titien; car, lorſqu'on le compare à Michel-Ange, à Jule Romain, & même aux Caraches, il eſt très-beau dans ces mêmes parties. J'en dis autant du Corrége, qui, ſans contredit, étoit ſupérieur au Tintoret dans les draperies, & à Rubens

& à Jordans dans le deſſin. Le Titien eſt très-foible dans le clair-obſcur, quand on le compare au Corrége ; mais il eſt ſupérieur, dans cette partie, à tous les autres peintres. On doit donc regarder ces trois artiſtes comme les plus grands maîtres de l'art, puiſqu'ils ont été habiles dans toutes les parties en général, & ſupérieurs dans quelques-unes en particulier. Ils ont différé dans leur Goût, parce qu'ils ont choiſi des moyens différens. Raphaël poſſédoit le Goût de l'expreſſion ; le Corrége préféra le ſtyle gracieux ; le Titien aima le vrai : c'eſt-à-dire, que Raphaël prenoit dans la nature ce qu'elle a d'expreſſif ; le Corrége ce qu'elle offre de gracieux, & que le Titien ſe contenta de la vérité. Cependant, comme ces trois peintres ont cherché la vérité, quoique par des routes différentes, ils ſe ſont ſouvent rencontrés ; car tout eſt dans la nature : l'expreſſion s'y trouve auſſi bien que la grace. Ces trois grands maîtres ont eu chacun un Goût différent, parce qu'ils ne mêloient pas ces parties enſemble, comme le fait la nature ; mais chacun d'eux a fait choix de la ſienne dans tout l'enſemble. Quand, en imitant la nature, ils trouvoient quelquefois une partie dans laquelle un autre les ſurpaſſoit, ſans qu'elle fût contraire à leur objet principal, ils rendoient cette partie très-belle, quoiqu'elle ne leur fût pas particulière : voilà pourquoi Raphaël a ſouvent eu toute la grace du Corrége, & toute la vérité du Titien ; de même que le deſſin du Corrége eſt quelquefois auſſi beau que celui de Raphaël, & ſon coloris auſſi vrai que celui du Titien ; comme on peut dire encore que le Titien a quelquefois deſſiné avec à-peu-près autant de force que Raphaël, & peint

avec autant de grace que le Corrége. Cependant comme cela ne leur eſt arrivé que rarement, & que l'on ne trouve pas ſouvent de ces écarts heureux dans leurs ouvrages, j'ai penſé devoir diſtinguer leur Goût par les parties dans leſquelles ils ont principalement excellé.

ARTICLE VII.

Comparaiſon du Goût des Anciens avec celui des Modernes; & des cauſes qui ont déterminé les premiers dans leur choix.

CONCLUSION.

COMME aujourd'hui chaque peintre, pour ainſi dire, fait choix d'un genre différent, & qu'il y cherche la plus grande perfection poſſible, il faut croire que les anciens en ont agi de même. Une ſeule cauſe les a cependant toujours guidés, depuis la renaiſſance de l'art, ſavoir, l'imitation de la nature : elle ſeule a été leur but, quoiqu'ils l'aient cherché par des routes particulières. Les anciens Grecs, malgré les différences qu'on trouve dans leurs ouvrages, n'avoient cependant auſſi qu'un même but principal; mais il étoit beaucoup plus élevé que celui des modernes. Comme leurs idées étoient plus ſublimes, ils prirent un terme moyen entre la perfection divine & la perfection humaine; c'eſt-à-dire, la Beauté pour objet

principal, & l'expression seule de la vérité : voilà pourquoi toutes leurs productions ont cette parfaite Beauté, qui n'est jamais altérée par aucune expression trop forte. Je crois donc que, sans se tromper, on peut dire que le Goût des anciens étoit celui de la Beauté & de la perfection ; car quoique leurs ouvrages, comme productions de l'homme, aient des défauts, on y trouve cependant le Goût de la perfection. De même que le vin conserve encore le goût de vin, quoique mêlé avec de l'eau, leurs chefs-d'œuvre, malgré les bornes circonscrites de l'esprit humain, ne tendent pas moins à la perfection ; je regarde donc leur Goût comme celui qui approche le plus de la perfection. En général, on remarque dans les ouvrages des anciens la même différence dans le degré de leur Beauté & de leur expression, que chez les modernes ; mais non pas dans celui de leur Goût. On peut distinguer en trois classes les monumens que les anciens nous ont laissé de leur art ; c'est-à-dire, que dans toutes les statues que nous avons de l'antiquité, il y a trois différens degrés de Beauté. Celles de la dernière classe ont au moins toutes le Goût de la Beauté, mais seulement dans les parties essentielles ; celles de la seconde classe ont déjà de la Beauté dans les parties simplement utiles ; & dans celles de la classe la plus parfaite, on trouve la Beauté dans toutes les parties, depuis celles qui sont absolument nécessaires, jusqu'à celles qui sont superflues : ces statues sont par conséquent parfaites. Or, comme la Beauté en elle-même n'est que la perfection de chaque concept, & que nous donnons le nom de belles, tant aux choses purement idéales qu'aux

individuelles, quand ces choses sont parfaites; il faut de même considérer les ouvrages des anciens sous ces points de vue ; c'est-à-dire, que leur Beauté ne se trouve pas toujours dans la même partie, mais consiste seulement en ce que la partie qu'ils ont choisie est rendue dans toute sa Beauté. Les chefs-d'œuvre du degré supérieur sont le *Laocoon* & le *Torse* ; l'*Apollon du Belvedere*, & le *Gladiateur de Borghèse*, sont des ouvrages du second degré ; les productions du troisième degré sont sans nombre : nous ne dirons rien des ouvrages médiocres. Les grands maîtres de l'antiquité avoient des idées infiniment plus élevées que les modernes ; & leur manière de faire étoit beaucoup plus large, parce que leurs idées se formoient sur la perfection, & que dans leur exécution ils ne s'attachoient pas, comme les modernes, à une partie de la nature, mais à la nature entière.

De même que les modernes se sont proposés un seul but dans un ouvrage, les anciens ont observé dans chaque partie séparée les différentes causes pour lesquelles la nature l'a formée. Parmi les modernes, le Corrége a choisi le genre gracieux, Raphaël celui de l'expression. Comme le tendon d'un muscle, par exemple, est d'une plus grande expression que la chair, Raphaël indiquoit davantage les tendons que la chair ; tandis que le Corrége rendoit la chair plus apparente que le tendon. Mais les anciens exprimoient également l'un & l'autre, parce qu'ils savoient que la chair & les muscles ont chacun leur genre de Beauté particulière. Les modernes ont par conséquent affoibli une partie pour rendre l'autre plus expressive &

plus sentie ; c'est ce que les Grecs ne faisoient pas : ils changeoient seulement ces parties selon la signification qu'elles devoient avoir. Lorsque leur figure représentoit un homme, ils y mettoient tout ce que l'humanité comporte ; mais quand elle représentoit un dieu, ils y omettoient tout ce qui tient trop à l'humanité, pour n'y laisser que ce qui appartient à la nature divine : c'est de cette manière qu'ils se conformèrent en tout à l'expression & à la vérité. Quand ils représentoient des hommes, ils tâchoient de ne rien omettre, mais seulement de rendre les parties essentielles pour l'expression plus sensibles que celles qui sont inutiles.

Je conclus donc par dire que le peintre qui veut trouver le bon Goût, c'est-à-dire, le meilleur Goût, pourra l'acquérir en étudiant ces quatre modèles ; savoir, dans les *Antiques*, le Goût du *beau* ; dans *Raphaël*, le Goût de l'*expression* ou de la *pensée* ; dans *le Corrége*, le Goût du *gracieux* & de l'*harmonie* ; dans *le Titien*, le Goût de la *vérité* ou du *coloris*. Il doit cependant se perfectionner dans ces différentes parties par une étude constante de la *Nature*. Tout ce que j'ai avancé dans cet ouvrage n'a été dit que dans la vue d'être utile, afin que les jeunes artistes apprissent à connoître la manière de juger de leur propre Goût. Car ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de penser, c'est de ne point tomber dans l'erreur. Comme de tout tems on a cherché à imiter les grands maîtres dont nous avons parlé, sans que les plus habiles artistes aient pu les surpasser, on doit regarder comme une vérité de fait, que ces trois hommes illustres ont suivi la

meilleure route pour parvenir à la perfection ; voilà aussi pouiquoi je me suis servi de leur exemple, & que j'ai enseigné le moyen de connoître leurs Beautés, & de les imiter. L'artiste qui voudra s'appliquer sans relâche, & réfléchir mûrement à ce que je viens de dire, pourra un jour se complaire dans ses propres ouvrages, & parvenir au bon Goût.



OBSERVATIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENGS.



OBSERVATIONS

DE

M. LE CHEVALIER D'AZARA,

SUR LE PRÉCÉDENT TRAITÉ

DE M. MENGS.

M. Mengs composa son Traité *sur la Beauté & sur le Goût dans la Peinture*, avant de passer en Espagne. C'est son premier ouvrage littéraire; il l'écrivit en Allemand, & le fit imprimer dans cette langue. Comme la Beauté étoit son objet favori, il ne cessa jamais d'y méditer, ainsi qu'on pourra s'en convaincre par ses autres écrits que je publie aujourd'hui. Personne, sans doute, n'a mieux discerné & rendu la Beauté dans la pratique de l'art, & n'en a fait un plus heureux choix que M. Mengs; mais séduit par la métaphysique de M. Winckelmann, son ami, il se livra, dans la théorie, aux rêves des Plato-

niciens ſur cette partie ſublime de la peinture. Mes idées ſur cet objet ont toujours été fort différentes de celles de mes deux amis ; c'eſt ce qui m'a engagé à les expoſer au Lecteur, afin qu'il puiſſe juger qui de nous a approché le plus de la vérité. Il importe peu qu'on raiſonne différemment ſur la Beauté & ſur ſon origine : elle reſtera toujours ce qu'elle eſt, ſans rien perdre de ſon prix.

C'eſt en puiſant dans les écrits de M. Mengs, en profitant de ſes entretiens & de l'amitié qui me lioit à lui, que je me ſuis vu en état de raſſembler les obſervations que je préſente au public ; en convenant de bonne-foi que tout ce qu'on y trouvera d'utile, je le dois à M. Mengs, & que ce n'eſt qu'à moi ſeul qu'on doit imputer les idées fauſſes ou erronées qu'on pourra y remarquer.

---

§. I.

Des différentes opinions ſur la Beauté.

UN grand nombre d'auteurs ont écrit ſur la Beauté ; je crois néanmoins qu'on eſt encore fort éloigné de ſavoir ce qui la conſtitue véritablement. Platon, qui en a beaucoup parlé, a jeté peu de lumière ſur ce ſujet ; & ſuivant ſa méthode ordinaire de donner une exiſtence, &, pour ainſi dire, une individualité à tout ce que ſon imagination lui repréſentoit, il l'a fait décrire par Socrate, comme une belle fille, qui étoit une de ſes interlocuteurs. C'eſt à la même origine que les Graces, les

Muſes, & tout le cortége de la poéſie Grecque doivent leur exiſtence. Cependant le ſyſtême de Platon, indiqué par M. Mengs, ne laiſſe pas d'être ingénieux, lorſqu'il dit : Que nos ames exiſtoient avant d'être unies à nos corps, & qu'antérieurement à cette union elles étoient douées d'une connoiſſance parfaite de toutes choſes, mais qu'après avoir été liées à la matière, elles en avoient perdu la mémoire ; & que lorſque nous apprenons quelque choſe, ce n'eſt que par un acte de réminiſcence de ce que nous ſavions déjà ; que comme dans ce premier état l'ame avoit une connoiſſance certaine & poſitive de la Beauté, elle ne fait que ſe rappeller cette idée, lorſque, dans notre exiſtence actuelle, elle nous charme & nous ravit dans les objets matériels & viſibles *. Qu'il eſt malheureux qu'un ſyſtême auſſi ingénieux pêche contre la vérité !

Saint Auguſtin, qui fut célèbre Platonicien, a donné, dit-on, un Traité ſur le Beau, qui s'eſt perdu. Il paroît néanmoins par quelques idées éparſes dans ſes autres écrits, que, ſelon lui, « le rapport exact des parties » d'un tout entr'elles, qui les conſtitue *un*, eſt le carac- » tère diſtinctif de la Beauté » : *Omnis porrò Pulchritudinis forma unitas eſt.* Les adeptes initiés dans les myſtères des nombres comprendront peut-être ce que cela veut dire.

Wolff & Leibnitz, qui n'ont pas toujours formé d'auſſi beaux rêves que Platon, diſent que tout ce qui plaît eſt

---

* Platon, dans le Phédon.

beau, & que ce qui déplaît est laid. On ne peut certainement pas confondre plus mal-adroitement la cause avec l'effet, c'est-à-dire, la Beauté avec la sensation agréable qui en est le résultat.

D'autres prétendent que la Beauté consiste dans la *variété*, dans l'*unité*, dans la *régularité*, dans l'*ordre*, & dans la *proportion.* C'est ce qui s'appelle vouloir expliquer une chose abstraite, par une autre qui l'est encore davantage. Car si la Beauté est difficile à définir & à comprendre, la régularité, l'ordre, &c. ne le sont pas moins.

Le systême de Hutcheson & de ses partisans, qui ont imaginé un sens interne, par le moyen duquel ils pensent que nous distinguons le Beau, de même que le sens de la vue nous sert à voir les couleurs & les formes, est, selon moi, le plus mauvais & le moins ingénieux de tous. Il ressemble au subterfuge de certains poëtes, qui, embarrassés sur la manière de parvenir au dénouement d'une tragédie, ont recours à un prodige. Suivant ces philosophes, il seroit nécessaire de créer autant de sens internes qu'il y a des idées abstraites qui peuvent entrer dans la tête de l'homme. La *vertu*, l'*ordre*, &c. auroient donc aussi leurs organes particuliers, par lesquels ils s'introduiroient dans l'entendement, ainsi que la Beauté.

Le Traité du Beau du Père André, Jésuite, que M. Diderot trouve si bien écrit, si bien étendu, si bien lié, ne me paroît cependant pas mieux développer que les autres en quoi consiste la Beauté. Il la divise & la sous-divise à l'infini, & tout se réduit enfin à dire, que les diverses sortes de Beautés proviennent de la *régula-*

;ité, de l'*ordre*, de la *proportion*, &c.; ce qui revient encore à expliquer une choſe obſcure par une autre moins intelligible.

M. Diderot, après avoir rejeté pluſieurs idées ſur la Beauté, finit enfin par avancer les ſiennes; mais il eſt à craindre qu'il ne périſſe parmi les mêmes écueils où les autres ont fait naufrage. L'analyſe de ſon ſyſtême m'écarteroit ici inutilement de mon ſujet; il ſuffira de jeter un coup-d'œil ſur le réſultat qu'il en tire lui-même; le voici: « J'appelle donc Beau hors de moi, tout ce qui contient » en ſoi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée » de rapports; & Beau par rapport à moi, tout ce qui » réveille cette idée ». Je laiſſe au Lecteur à apprécier la ſublimité de cette définition.

Dans un petit ouvrage qui parut, il y a quelques années, à Rome, & qui eſt dédié à M. Mengs, on attribue l'origine de la Beauté à l'amour-propre. Mais ce n'eſt là que renverſer les idées; puiſque la Beauté eſt une qualité inhérente à l'objet qui nous paroît beau, & non pas à la perſonne qui en reçoit l'impreſſion.

Si la Beauté pouvoit ſe définir, perſonne, ſelon moi, ne l'auroit mieux fait que Cicéron; mais la ſimplicité avec laquelle il s'exprime à ce ſujet, n'aura, ſans doute, pas été du goût de ceux qui cherchent à tout quinteſſencier. « La Beauté du corps humain, » dit ce grand orateur, « conſiſte dans une certaine harmonie des proportions, » jointe au charme du colòris ». *Et ut corporis eſt quædam apta figura membrorum cum coloris quâdam ſuavitate, eaque dicitur pulchritudo; ſic in animo opinionum judiciorumque*

æquabilitas , & conſtantia , cum firmitate quâdam & ſtabilitate.... Pulchritudo vocatur *.

A peine y a-t-il un auteur qui ait écrit ſur cette matière , ſans avoir formé un ſyſtême particulier ; & ce ſeroit perdre ſans fruit mon tems que de vouloir les examiner tous. Ceux dont je viens de parler ſuffiſent pour faire connoître la diverſité des opinions ſur cette matière. Il eſt tems d'expoſer la mienne ; cependant je me bornerai uniquement à la Beauté qui eſt relative à l'art du deſſin.

Dans ſa jeuneſſe M. Mengs regardoit la Beauté comme une choſe véritablement exiſtante par elle-même , & crut qu'il pourroit la définir ; mais il n'avoit pas prévu la difficulté de cette entrepriſe , & fut obligé de ſe borner à donner quelques notions de ſes effets. Je me haſarderai néanmoins à mettre ſous les yeux du Lecteur ce que je crois pouvoir dire de plus probable ſur un ſujet auſſi difficile à traiter * *.

---

* *Cicero , Tuſcul. IV.* C'eſt-là à-peu près la penſée d'un auteur Italien , qui dit : Que la Beauté n'eſt qu'une proportion bien entendue des différentes parties entr'elles , & un rapport exact de ces parties avec le tout ; de manière que cela forme un enſemble qui ne laiſſe rien à deſirer pour ſa perfection. *Veri precetti della pittura , da Armenini.* Note du Traducteur.

* * Le lecteur nous ſaura gré , ſans doute , de lui rappeller ici , par analyſe , les idées contenues dans le *Diſcours philoſophique ſur le Beau* , de M. Panckoucke , que M. d'Azara n'auroit pas manqué de citer avec éloge s'il l'avoit connu.

Après avoir jeté un coup-d'œil ſur les ſentimens de Platon , du Père André , de Winckelmann , de Hogarth & de Pope , M.

§.

§. I I.

Manière dont on peut ſe former une idée de la Beauté.

QUAND nous voyons un corps qui remplit parfaitement toutes les fonctions pour leſquelles il a été deſtiné,

---

Panckoucke dit : Que le Beau eſt fixe, invariable, immuable, & que les idées différentes qu'on s'en forme ne tiennent qu'à un défaut de lumières & de développement. Après quoi il poſe pour principes : 1°. que l'eſprit humain n'eſt ſuſceptible que d'un certain développement : 2°. qu'il y a eu dans les tems antérieurs, & qu'il y a encore aujourd'hui des nations qui ont atteint ce dernier degré de développement dans pluſieurs genres : principes que l'auteur diſcute ingénieuſement, en s'appuyant ſur des exemples, & dont il ſe ſert enſuite pour fixer les idées ſur le Beau ; en prouvant que dans chaque genre on a des modèles du Beau, & que ces modèles ſont fixes & invariables, étant adoptés généralement dans les ſociétés civiliſées par les perſonnes qui ont acquis tout le développement dont l'eſprit humain eſt ſuſceptible, & que tous les peuples ne tarderoient point à adopter, s'ils parvenoient à ce même degré de perfection. L'idée du Beau ne nous eſt point naturelle, puiſqu'il n'y a point d'idées innées ; & nous ne l'acquérons qu'à force de voir & de comparer ; voilà pourquoi cette idée ne peut ſubſiſter que parmi les nations civiliſées, qui ſe ſont toujours formées, & qui ſe formeront toujours la même idée du Beau, qui n'eſt donc pas une qualité relative, comme on l'a prétendu. D'ailleurs c'eſt moins dans la nature que dans la tête des artiſtes qu'exiſtent les modèles du Beau, qui n'a point été formé

nous disons que c'est un corps sain ; & en généralisant cette idée, nous appellons *santé* l'état où se trouve ce corps. Ce mot *santé* ne sert donc qu'à faire connoître l'idée abstraite que l'esprit s'est formée des corps qui se trouvent dans cet état. Vouloir lui donner une autre signification, c'est tomber dans le Platonisme, qui place tous les objets dans nos idées : erreur dont M. Mengs n'a pas pu se garantir. En suivant la même analogie, nous dirons donc que la Beauté est une idée purement abstraite ; & c'est l'idée que nous nous formons des choses, douées de certaines qualités, qui les rendent belles, ainsi que nous le ferons voir dans la suite : donc elle n'existe que dans notre entendement.

---

§. III.

Ce qui fait qu'une chose nous paroît belle.

LA Beauté des objets consiste sans contredit dans l'union de la perfection & de la grace. Nous appellons

---

d'un seul trait, mais de la réunion de différentes parties. Le Beau n'a point de degrés ; une chose ne pouvant être ni plus ni moins belle, & dans chaque genre les belles choses sont semblables, quoique sur une échelle différente. Ce ne sont point quelques qualités particulières qui constituent la Beauté, qui réside sur-tout dans l'exacte proportion des parties & de l'ensemble. *Note du Traducteur.*

parfaite une choſe à laquelle il ne manque rien, & qui n'offre rien de gratuit ou de ſuperflu; & nous donnons le nom de gracieux à tout ce qui fait une impreſſion douce & agréable ſur notre eſprit. L'homme le moins inſtruit même eſt en état de juger de l'impreſſion matérielle que reçoivent ſes organes par le ſens de la vue; mais la perfection ne peut être ſentie & appréciée que par celui qui a obſervé & étudié avec ſoin les qualités & les propriétés des choſes, qui en a fait une exacte comparaiſon, & qui enfin eſt en état de juger s'il n'y a rien de ſuperflu, ou s'il n'y manque rien relativement à leur deſtination: équilibre qui conſtitue leur véritable état de perfection. Ce n'eſt donc que par une étude conſtante & bien approfondie, qu'on peut parvenir à la connoiſſance du Beau; & l'on peut poſer comme un principe certain, que le choix de la Beauté, ou le jugement qu'on en portera, ſera toujours en raiſon de l'intelligence de l'artiſte ou de l'amateur *.

Le mauvais ou le laid, qui eſt le contraire de la

---

* Le Beau que préſente l'art, dit un auteur Allemand, eſt bien plus sûr & plus déterminé pour nous que le Beau de la nature. Dans chaque ouvrage de l'artiſte, ſon intention peut nous être connue; nous pouvons ſavoir juſqu'à quel point ſon imitation approche du modèle, ou s'en écarte; mais rarement connoiſſons-nous l'intention du Créateur dans les ouvrages de la nature.... Dans les ouvrages de l'art, nous avons deux données, le modèle & l'imitation; dans les ouvrages de la nature, nous n'avons qu'une donnée: c'eſt l'objet lui-même, dont nous ne jugeons jamais que relativement à notre façon de voir, de ſentir & d'être. *La Beauté, Conte, par M. Nicolaï.* Note du Traducteur.

Beauté, provient de l'imperfection, qui produit des ſentimens déſagréables; & nous en jugeons d'après les mêmes principes qui ſervent à nous faire connoître la Beauté.

---

§. IV.

De la différence qu'il y a entre le Beau & le Gracieux.

LE Gracieux n'eſt pas toujours beau par ſa nature; quoique, en général, le Beau ſoit gracieux. Ce qui plaît à l'un ne plaît pas toujours aux autres; ſouvent même ce qui nous a charmé dans un tems ne nous fait plus plaiſir dans un autre tems : ce qu'il faut attribuer à ce que le Goût eſt un effet des ſens, & non de l'entendement. Auſſi n'y a-t-il aucune choſe, quelqu'imparfaite qu'elle puiſſe être, qui ne plaiſe à quelqu'un.

« Il ne faut pas diſputer des goûts, » dit le proverbe; c'eſt-à-dire, que celui qui aime une choſe a véritablement du Goût pour cette choſe; & cette propoſition eſt inconteſtable. Mais ſi l'on prétendoit en conclure qu'indifféremment tous les Goûts ſont bons, ce ſeroit en tirer une fauſſe conſéquence.

Une femme qui mange du plâtre, de la terre, ou d'autres pareilles matières, a ſans contredit du Goût pour ces choſes-là; mais c'eſt un goût dépravé. De même M. de la Mothe, qui préféroit les bambochades qu'on vend au Pont-Marie, à Paris, aux chefs-d'œuvre de Raphaël, avoit un très-mauvais Goût.

Quand on dit qu'une choſe nous plaît davantage qu'une autre, on n'eſt pas tenu de rendre compte de cette préférence ; mais lorſqu'on avance que tel objet eſt plus beau que tel autre, il faut pouvoir en déduire la raiſon. Il y a des perſonnes qui aiment mieux les vers de Lucain que ceux de Virgile : cela ne les rend que ridicules ; mais ſi l'on prétendoit en conclure que les vers de la Pharſale ſont plus beaux que ceux de l'Enéïde, il faudroit pouvoir le prouver. On voit tous les jours des perſonnes qu'une couleur flatte plus qu'une autre, ſans qu'on puiſſe leur diſputer ce Goût ; mais ſi l'on pouſſoit cette affection juſqu'à ſoutenir que le verd eſt plus beau que le bleu, on paſſeroit pour un aveugle, à moins qu'on n'en démontrât la cauſe. Si quelqu'un prenoit de l'amour pour une femme qui auroit les traits & la barbe d'un homme, perſonne, ſans doute, ne chercheroit à lui faire comprendre combien ce Goût eſt ſingulier ; mais on riroit de celui qui oſeroit prétendre que les traits mâles & une paire de mouſtaches conſtituent la Beauté du ſexe. Cela nous prouve que, pour avoir une notion exacte de la Beauté, & pour pouvoir en juger, il eſt néceſſaire d'avoir des ſens exercés & un jugement ſain ; tandis que les ſens ſeuls ſuffiſent pour nous bien déterminer dans notre Goût. Le Goût de l'un ne doit pas décider du Goût des autres ; cependant il y a des Goûts qui ſont bons, & d'autres qui ſont mauvais, ridicules, extravagans, groſſiers.

Nos mœurs & notre ignorance même ne nous permettent pas de nous repréſenter l'enthouſiaſme avec lequel les Grecs ſe laiſſoient tranſporter par la Beauté, dont ils avoient conçu une ſi haute idée, qu'ils la regar-

doient comme divine; auſſi y ſacrifioient-ils tout dans les ouvrages de l'art ; & dans l'expreſſion même des plus fortes paſſions, ils avoient ſoin qu'elle n'altérât point les formes heureuſes de la belle nature. Virgile a dépeint Laocoon comme un taureau qu'une bleſſure mortelle rend furieux, & qui remplit l'air de ſes mugiſſemens; tandis qu'Ageſandre, plus ſage, a ſu exprimer le plus haut degré de douleur, ſans nuire à la Beauté.

Je pourrois citer des exemples ſans nombre de la valeur que les Grecs attachoient à la Beauté; mais il ſuffira de dire que, dès les premiers tems, la Beauté avoit fixé, dans l'Elide, les yeux du gouvernement, & qu'il y avoit des juges pour diſtribuer des prix aux plus belles perſonnes des deux ſexes. A Sparte, à Naxe, & ailleurs, on pratiquoit le même concours. Pour mériter ces prix, les concurrens devoient ſe préſenter devant les peintres & les ſtatuaires, qui, ſans contredit, ſont des juges compétens dans cette matière. Anacréon dit que la nature après avoir épuiſé tous ſes tréſors en formant l'homme & les autres animaux, à qui elle donna en partage la force, l'agilité, l'eſprit & les autres qualités eſtimables, il ne lui reſta plus pour orner la femme que la Beauté, qui eſt un don bien plus précieux, & qui prévaut ſur tous ceux dont elle a doué l'homme.

Ce peuple délicat pouſſa le rafinement juſqu'à établir auſſi des prix pour ceux qui donnoient les baiſers les plus doux & les plus amoureux. Ils exaltèrent enfin leur eſprit juſqu'à s'imaginer que les ames qui habitent des corps bien conformés, les quittent avec plus de regret que celles qui ſe trouvent dans des corps mal-faits,

& qu'elles n'en sortent qu'insensiblement, afin de les laisser dans une espèce de sommeil ou de songe agréable *.

D'ailleurs, l'idée que les Grecs avoient de la Beauté naturelle de l'homme, étoit bien différente de celle que les modernes s'en sont formée, puisqu'elle consistoit dans la perfection, dans une juste proportion des membres, dans le coloris, dans une certaine tranquillité, & dans une grandiosité qui, en cachant, pour ainsi dire, les imperfections de la nature humaine, donnoit à leurs figures un air divin; tandis que nous n'estimons belles que celles qui tiennent le plus de l'homme, & qui laissent appercevoir davantage ses foiblesses, & même ses défauts **. Des traits sans régularité, sans symétrie; des membres sans proportion; un air commun & sans noblesse, & d'autres semblables incorrections, peuvent chez nous former la Beauté, pourvu que le coloris soit bon, que les yeux aient de l'ame & de la vivacité, que les formes soient élégantes & sveltes, & que le tout enfin ait beaucoup de mouvement & d'expression; sur-tout si cette expression dénote le desir ou une passion érotique. Nous ne sommes que matière & action; les Grecs étoient tout sentiment & repos.

---

* *Philostrat. Icon. lib. I, c. 4.*

** M. Cochin paroît avoir été dans les principes que M. d'Azara reproche ici aux modernes. Il prétend que les artistes qui se livrent au systême de la *prétendue noblesse idéale*, n'ont presque jamais à eux que cinq ou six têtes de différens genres, qu'ils répètent par-tout; mais que ceux qui suivent la nature à travers quelques irrégularités, sur lesquelles, lorsqu'ils sont en effet de vrais artistes, ils répandent de l'agrément par la belle manière de le rendre; que ceux-là, dis-je, unissent à la variété la vérité & la Beauté. *Sur le Costume, p. 37. Note du Traducteur.*

§. V.

Du Goût dans la Peinture.

LE mot *Goût*, dans la peinture, eſt purement métaphorique, & l'on s'en ſert par comparaiſon au goût du palais, qui eſt un de nos ſens. La ſaveur ou le goût eſt l'impreſſion que le ſens reçoit; & nous le jugeons bon ou mauvais, ſuivant qu'il eſt relevé ou fade, agréable ou déſagréable.

Les arts contribuent autant à charmer nos ſens qu'à former notre eſprit. Les ſens reçoivent leurs impreſſions; l'entendement les diſtingue, & la raiſon en juge. Dans la peinture, c'eſt le ſens de la vue qu'on compare au goût du palais, & les objets viſibles aux ſaveurs.

On peut donc aſſurer qu'une perſonne n'a aucun Goût pour la peinture, quand ſes yeux ne peuvent pas diſtinguer exactement les objets viſibles, & que ſon eſprit eſt incapable d'en juger avec diſcernement; de même qu'on dit que celui qui confond toutes les ſaveurs, n'a point de palais. On donne le nom d'homme de Goût, en peinture, à celui qui, du premier coup-d'œil, diſtingue ce qui eſt beau & ce qui eſt mauvais; mais celui qui préfère les choſes mauvaiſes & ridicules à ce qui eſt bon, doit néceſſairement paſſer pour un homme qui a le Goût dépravé.

Nous diſons de même qu'un peintre a le Goût mauvais, lorſque,

lorſque, parmi les objets que lui offre la nature, il choiſit, en général, pour ſon art, ceux qui ſont mauvais; tandis qu'au contraire l'artiſte qui prend ce qu'elle préſente de meilleur, paſſera pour avoir le Goût bon & épuré; & celui qui ne ſait pas diſtinguer le bon du mauvais, mais qui ſe contente de copier les objets tels qu'il les voit, doit être regardé pour n'avoir aucun Goût : c'eſt-là, ſans doute, la claſſe la plus nombreuſe des peintres. Il s'enſuit donc auſſi que, comme le Goût dont nous parlons eſt le réſultat du génie, du diſcernement & de l'étude, il faut en conclure que celui qui le poſſède eſt doué d'un jugement ſain; & que quiconque a le Goût mauvais, a auſſi l'eſprit mal tourné; tandis que l'artiſte qui eſt privé de tout Goût, eſt un ignorant ſtupide. On peut en dire autant des amateurs qui veulent juger de la peinture, &, en un mot, de tous ceux qui prétendent parler des arts.

En continuant ce parallèle du goût du palais avec celui des arts, nous devons obſerver que, comme dans le premier il y a des choſes qui ont beaucoup de ſaveur, d'autres qui en ont moins ou qui n'en ont aucune, la nature nous offre de même des objets qui font une forte impreſſion ſur les nerfs optiques; d'autres dont ils ſont foiblement affectés; d'autres enfin qu'on ne diſtingue que confuſément. Ainſi donc, de même que pour flatter le palais on unit enſemble pluſieurs ingrédiens, afin d'augmenter ou d'améliorer la ſaveur d'un mets, le peintre judicieux doit pareillement raſſembler tous les objets qui peuvent ſe prêter mutuellement de la Beauté, pour produire des ouvrages de bon Goût, & qui plaiſent à la vue & à l'eſprit.

§. VI.

Pourquoi la Beauté nous plaît dans les ouvrages de l'art, & quelle eſt l'eſpèce de plaiſir qu'il en réſulte.

Il y a des perſonnes qui croient que le plaiſir que nous cauſe la peinture provient de l'illuſion, c'eſt-à-dire, de l'erreur où nous jete la vue d'un tableau. Ils s'imaginent, ſans doute, que nous croyons appercevoir réellement les objets que cette peinture repréſente ; ainſi qu'ils penſent que nous pleurons à une tragédie ou rions à une comédie, parce que nous nous perſuadons véritablement être préſens aux événemens que nous voyons repréſenter ſur la ſcène : d'où ils concluent que le tableau eſt d'autant plus beau, que l'imitation eſt plus parfaite.

Ce raiſonnement eſt faux dans ſes principes, ainſi que dans ſa conſéquence. Nul homme doué du moindre jugement, ne peut ſuppoſer, pas même pour un inſtant, que les objets qu'il voit dans un tableau, ſoient des objets réels. Je dis plus, s'il étoit poſſible que cela fût vrai, la peinture feroit le plus ſouvent un effet totalement contraire à celui qu'elle fait & qu'elle doit faire. Comment, par exemple, une perſonne dont les nerfs ſont délicats & le cœur ſenſible, pourroit-elle ſoutenir la vue du tableau du Maſſacre des Innocens, que des ſoldats brutaux déchirent en pièces d'une manière ſi barbare ? Seroit-il poſſible qu'une femme aimable, que la vue d'une

araignée ou d'une ſouris fait évanouir, prît plaiſir à voir placé au pied de ſon lit la figure d'un monſtrueux dragon, prêt à dévorer la belle Andromède? Ce n'eſt donc point par l'illuſion que la peinture nous attache principalement. Ajoutons à cela qu'un excellent tableau ne nous paroît pas toujours tel au premier coup-d'œil; mais qu'il nous plaît d'autant plus, que nous l'examinons avec plus d'attention & de ſoin.

Que l'imitation eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus exacte; voilà une ſeconde erreur, qui eſt une ſuite de la première. Qu'eſt-ce que l'imitation a de commun avec la Beauté? L'imitation a, ſans doute, ſon mérite particulier; mais ſi l'original n'eſt pas beau, la copie ne peut certainement pas être belle, quelque reſſemblante qu'elle ſoit d'ailleurs. La Beauté conſiſte donc, comme nous croyons l'avoir prouvé, dans l'union de la perfection & de la grace; & tout ce qui n'a pas ces deux qualités, ne peut pas être beau.

Tous les tableaux de l'école Flamande, pour ainſi dire, ſont des imitations parfaites de la nature. Cependant quiconque a le moindre Goût ne peut y trouver une véritable Beauté. Ce ſont, ſans contredit, de belles copies pour ceux qui s'arrêtent au mécaniſme de l'art, & qui n'y cherchent rien de plus; & l'on peut appliquer ici un axiôme de Quintilien: *Adeo in illis quoque eſt aliqua vitioſa imitatio, quorum ars omnis conſtat imitatione.*

Mais en quoi conſiſte donc, demandera-t-on, le Goût, produit par la Beauté? C'eſt-là une queſtion fort compliquée, & qui ſeule exigeroit une longue diſcuſſion; je me flatte cependant de pouvoir en donner une idée

aſſez claire, ſi le Lecteur veut bien me ſuivre avec un peu d'attention.

Le beſoin de penſer eſt eſſentiel pour notre ame, qui ne peut exiſter ſans cette faculté; & c'eſt en exerçant cette faculté qu'elle jouit: elle doit donc naturellement chercher des objets qui puiſſent l'attacher, & c'eſt ce deſir de les trouver qu'on appelle *curioſité*. Lorſque l'ame ſuſpend cet exercice, ou qu'elle s'en occupe trop long-tems de ſuite, il en réſulte *l'ennui*, qu'on éprouve toutes les fois que par complaiſance, ou par quelque égard, on eſt obligé de s'arrêter à des choſes qui ne nous ſont pas plaiſir. Rien ne pèſe plus à l'ame que cette ſituation déſagréable, & il n'y a point de peine, point de fatigue, point de péril même auquel elle ne ſe ſoumette pour s'en affranchir: de manière qu'on peut dire que le deſir d'éviter l'ennui eſt le principal reſſort du cœur humain. Ce que nous nommons amuſemens, divertiſſemens, tels que les ſpectacles, la poéſie, la muſique, la peinture, &c. qui forment & entretiennent la ſociété, n'ont point d'autre origine que cette crainte de l'ennui: voilà auſſi pourquoi chaque individu en particulier tâche d'occuper ſon eſprit le plus agréablement & avec le moins de fatigue poſſible. Au reſte, l'ame ne peut exercer ſes facultés que de deux manières: l'une, en recevant par les ſens les impreſſions des objets extérieurs; l'autre, en réfléchiſſant & en méditant ſur les idées que la mémoire lui fournit, & en les combinant de différentes manières. Mais ce dernier moyen eſt trop pénible pour la plupart des hommes, dont bien peu ſont en état de jouir du bonheur en ſe renfermant en eux-mêmes.

Ce qui plaît le plus généralement aux hommes, c'eſt la jouiſſance des impreſſions que les objets font ſur les ſens. Ces impreſſions ſont ou agréables ou déſagréables par deux motifs : le premier conſiſte dans la vibration plus ou moins forte des nerfs de nos organes ; l'autre, dans les idées que les objets font naître : je ne parlerai ici que du premier. Une couleur trop vive, un ſon trop fort, donnent une violente fibration aux nerfs optiques & auditifs ; ils occaſionnent par conſéquent des ſenſations déſagréables. Il eſt donc néceſſaire que cette commotion des nerfs ſoit douce, modérée, & qu'elle ne les agite qu'autant que le permet leur délicateſſe. Si l'impreſſion n'eſt pas aſſez forte pour émouvoir les nerfs au degré néceſſaire, alors, au contraire, il n'en réſulte aucune vibration, ou du moins elle eſt ſi foible, que l'ame ne peut la diſtinguer : on ſent bien, à la vérité, une ſenſation confuſe, mais dont il ne réſulte ni peine, ni plaiſir.

Nous pouvons donc en conclure que ce ſont les ſenſations modérées qui occupent le plus agréablement notre ame ; & il s'enſuit naturellement que ce ſont les objets qui produiſent le mieux cet effet qui nous paroiſſent les plus agréables. Si à cela il ſe joint un certain rapport ou une certaine convenance entre les objets & les ſenſations, qui produiſe avec facilité & clarté des idées qui y ſoient analogues, il en réſultera l'*évidence ;* & c'eſt cette évidence ou cette clarté qui ſatisfait notre ame, parce qu'elle lui procure des ſenſations agréables, ſans peiner l'eſprit par la conception des idées ; car l'on ſait que l'ame eſt moins en état de ſouffrir la fatigue que le corps.

Or, puiſque la Beauté conſiſte dans la perfection & dans le plaiſir qui en réſulte, le ſentiment agréable qui en eſt la ſuite, provient donc des ſenſations douces, ainſi que de l'évidence ou de la clarté avec laquelle l'eſprit peut appercevoir ſa perfection.

Si de plus l'objet agréable poſſède quelques autres qualités, de celles que nous appellons rapport, analogie, ſympathie, &c. (qu'il n'eſt pas de mon objet d'expliquer ici) qui ſur-tout ont lieu entre deux perſonnes de différent ſexe; alors la Beauté, outre l'effet dont nous venons de parler, produit dans l'ame un treſſaillement de joie, & la tranſporte, pour ainſi dire, hors d'elle-même, ce qui produit cette paſſion ou cet enthouſiaſme qu'on appelle *amour*.

De la vue en peinture, de cette même Beauté réſulte une impreſſion plus modérée, parce qu'elle n'a point cette qualité ſympathique; par conſéquent, elle émeut plus doucement les ſens, & occupe agréablement l'eſprit, ſans le troubler ni le peiner.

---

§. VII.

Des qualités néceſſaires au Peintre pour parvenir à la connoiſſance du Beau.

Des organes délicats, une ame ſenſible, & un eſprit dépourvu de préjugés, ſont les qualités les plus eſſentielles que doit poſſéder un peintre; car ſans la première, le Beau ne lui fera aucune impreſſion; ſans la ſeconde,

il ne pourra pas s'en enflammer l'imagination ; & en manquant la troifième, il aura le malheur de fe tromper fouvent dans fon choix, en prenant une chofe pour une autre. L'artifte qui voudra rendre la Beauté, doit d'abord s'en pénétrer lui-même, & l'envifager fous toutes fes faces.

J'ai déjà dit, & je ne me lafferai point de le répéter, qu'une imitation ne peut pas être belle, en tant que fimple imitation, fi l'objet imité n'eft pas beau par lui-même. Le grand fecret de l'art confifte donc, ainfi que l'obferve M. Mengs, à favoir bien choifir & bien imiter les belles parties & celles qui font néceffaires, en négligeant les mauvaifes & les inutiles. Le Guerchin, le Caravache, Velafques, & une infinité d'autres peintres, *fervum pecus*, ont très-bien copiés les objets, & ont fu leur donner tout le relief & toute la vigueur qui pouvoient leur imprimer un air de vérité ; mais ils ont manqué dans le choix. Il ne faut donc pas chercher dans leurs ouvrages la Beauté, & moins encore la grace, qui n'eft que la Beauté rendue d'une manière plus agréable & plus délicate. Leurs tableaux font, fans doute, une forte impreffion fur les fens ; mais ils ne font qu'effleurer l'ame fans y laiffer aucune trace.

De tous les objets que préfente l'univers, il n'en eft point pour l'homme qui foit plus fufceptible de Beauté que l'homme même ; parce qu'il n'y a rien qu'il connoiffe mieux & qu'il aime davantage. Qu'eft-ce donc qui conftitue la Beauté de l'homme ? Je crois que c'eft l'affemblage de fes bonnes qualités rendues fenfibles, telles que la force, la fanté & la modération ; & dans la femme,

la ſanté, la modération & la modeſtie. Ces qualités ſe reconnoiſſent par différens ſignes caractériſtiques : la ſanté par le coloris, la force par des membres bien muſclés, la modération par le repos de l'attitude & la ſimplicité des formes; enfin la modeſtie de la femme par une attitude tranquille, jointe à des formes plus rondes & plus délicates que celles de l'homme.

Lorſque l'artiſte ſera parvenu à exprimer ces qualités avec la convenance néceſſaire, & de la manière la moins compliquée, en omettant tout ce qui eſt inutile, meſquin, ſans expreſſion, ou étranger au ſujet, il peut être aſſuré qu'il aura atteint le plus haut degré de Beauté; pourvu néanmoins qu'il n'ait point négligé les autres parties de ſon art, telles que la compoſition & l'exécution.

---

§. VIII.

Des choſes qui nuiſent le plus à la Beauté, & quelle en eſt la cauſe.

NOUS avons déjà vu que la Beauté eſt diamétralement oppoſée à la laideur, qui conſiſte dans l'imperfection, & dont l'effet eſt un dégoût qu'elle cauſe aux ſens. Il y a, outre cela, des choſes qui, ſans être directement contraires à la Beauté, y nuiſent cependant, ou qui du moins la rendent moins évidente & moins diſtincte : ce ſont les parties inutiles & les petits détails.

Les

Les parties inutiles, ſans être mauvaiſes par elles-mêmes, contribuent néanmoins à dégrader la Beauté. Par gratuit ou inutile, on entend, en peinture, tout ce qui ne contribue pas à la perfection, & ſans quoi l'on peut s'en former une idée claire & exacte. Dans un tableau, par exemple, dont le ſujet ſe paſſe dans un édifice, il faut ſoigneuſement ſe garder de repréſenter ce qui ne ſert qu'à la décoration. On ne doit même pas rendre avec autant de ſoin l'architecture de ces fabriques, que les figures principales, ni y placer un plus grand nombre de figures ou d'autres objets que l'action ne le demande; ſans cela le ſujet devient plus difficile à comprendre; de ſorte que l'eſprit doit y porter plus d'attention, & par conſéquent ſe fatiguer davantage. Pluſieurs peintres néanmoins ſont tombés dans cette erreur, en s'occupant bien plus des acceſſoires que du ſujet principal; de manière qu'on pourroit leur dire ce qu'Apelle répondit à celui qui lui demanda ſon ſentiment ſur un tableau repréſentant Hélène, qu'il avoit fait: « Jeune homme, ſi tu n'as pu la peindre belle, » du moins as-tu cherché à la faire riche ».

Les petits détails ſont les vrais écueils où les peintres ordinaires font naufrage. Les petites parties des choſes ne ſont pas à la portée de nos ſens, & ne doivent par conſéquent pas être rendues. Un peintre qui voudroit diſtinguer, comme au microſcope, tous les pores de la peau, tous les cheveux de la tête, & tous les poils de la barbe, tomberoit néceſſairement dans le ridicule, & ſeroit digne de l'école des Goths. Il brilleroit, ſans doute, dans la partie de l'imitation; il trouveroit même

des amateurs pour l'admirer ; mais la raiſon le condamneroit, à cauſe que cette exactitude outrée dans les petits détails, diſtrait l'attention du ſujet principal, & détruit toute idée de plaiſir, en cauſant à l'eſprit une véritable fatigue, au lieu de la ſatisfaction dont il croyoit jouir.

Un ſemblable défaut a déjà été critiqué par Horace, qui accuſe un artiſte d'avoir manqué de jugement, en rendant avec une minutieuſe exactitude les ongles & les cheveux d'une figure, ſans avoir pu mettre bien enſemble les parties les plus eſſentielles : *Totum componere neſciet.*

C'eſt le mécaniſme de nos yeux qui fait que les petits détails dans la peinture & dans les autres arts fatiguent & peinent l'eſprit, au lieu de le charmer, & de lui donner une idée de la Beauté : en voici une courte explication.

Chaque fois que nous conſidérons un objet, nous ſommes obligés de rectifier trois erreurs de l'organe viſuel. La première conſiſte en ce que nous ne voyons jamais les objets à l'endroit où ils ſont véritablement ; ſavoir, hors de nous. La ſeconde provient de ce que les objets ſe préſentent renverſés à nos yeux ; c'eſt-à-dire, que ce qui eſt à la droite nous paroît à la gauche, & que ce qui eſt en haut ſemble être en bas. La troiſième réſulte de ce que nous voyons toutes les choſes doubles. Cependant l'eſprit, guidé par l'expérience, nous apprend à voir les objets tels qu'ils ſont réellement dans la nature. C'eſt le ſens du toucher qui nous conduit à connoître la vérité ; & il faut convenir que nous apprenons à voir comme nous apprenons à lire & à écrire. On juge auſſi

de la grandeur des objets par la réflexion, que nous devons pareillement au fens du toucher ; & comme chaque idée de grandeur n'eft que relative, felon l'angle que forme dans l'œil l'objet qu'on regarde ; le tact nous a appris que cet objet eft plus grand ou plus petit qu'un autre : connoiffance qui, étant rectifiée par une expérience continuelle, nous enfeigne à juger de la grandeur des objets, fuivant leur diftance. L'œil reffemble à un miroir, & les objets viennent fe peindre fur la rétine comme dans une glace ; c'eft-à-dire, que nous voyons les objets dans nos yeux mêmes, & non à l'endroit où ils font placés hors de nous.

C'eft par la petite ouverture de la pupille qu'entrent les rayons de lumière qui partent des objets ; & comme, en général, les objets font plus grands que cette ouverture, les rayons vifuels ne peuvent y entrer qu'en fe croifant ; voilà pourquoi ceux qui partent d'en-bas vont frapper la partie fupérieure de la rétine, & que ceux d'en-haut font reçus par la partie inférieure. C'eft, comme nous l'avons dit, le fens du toucher qui remédie à cet inconvénient, en nous enfeignant la véritable pofition des objets ; de forte que, quoique nous voyons en effet les objets doubles & renverfés, nous croyons cependant les appercevoir fimples & dans le droit fens ; nous nous perfuadons même que cette fenfation, qui provient d'un raifonnement de l'efprit, inftruit par le fens du toucher, eft une fenfation réelle, produite par les nerfs optiques.

Tout cela eft d'une telle clarté, que nous penfons qu'il eft inutile d'en rapporter d'autres preuves. C'eft donc fur

ces vérités que je fonde mon ſyſtême touchant la peine que cauſe la vue des objets qui ſont trop petits. Tout objet plus grand que l'ouverture de la pupille ſe peint renverſé ſur la rétine ; cependant l'ame conclut que l'objet eſt dans une poſition droite. L'habitude que nous avons contractée de juger ainſi des choſes que nous voyons, ne pourroit être détruite que par une habitude également longue & conſtante du contraire ; ce qui, à un certain âge, nous coûteroit beaucoup de peine & de tems. En ſuppoſant maintenant qu'un objet plus petit que l'ouverture de la pupille aille tomber ſur la rétine, il faut néceſſairement que l'image de cet objet y entre alors dans ſa poſition naturelle, parce que les lignes que forment les rayons de lumière ne ſe croiſent pas en y entrant ; & l'ame ſe trouvera par conſéquent trompée, ſi elle ſuit ſa méthode de raiſonner d'après l'inſtruction qu'elle a reçue du ſens du toucher. Elle ſera donc en contradiction avec elle-même, & obligée d'avoir recours à de nouvelles réflexions pour ſe former une idée de la véritable poſition de ces objets. Mais elle ne pourra y parvenir ſans de pénibles efforts, à cauſe qu'il eſt difficile de ſe déſaccoutumer d'une habitude conſtante, ſans beaucoup de fatigue & de ſoins.

C'eſt donc dans ce que nous venons de dire que conſiſte tout le mécaniſme de la vue, lorſque nous contemplons de très-petits objets. La meſure de grandeur que doit avoir un objet pour entrer dans ſa véritable poſition, au fond de notre œil, dépend de la grandeur de l'ouverture de la pupille ; mais c'eſt à ceux qui s'occu-

pent de l'optique à traiter ce ſujet, ainſi qu'à examiner ſi les enfans ont cette ouverture de la pupille plus petite que les vieillards.

---

§. IX.

Du Clair-Obſcur.

CEUX qui ne ſavent pas ce que c'eſt que le clair-obſcur, (& combien de peintres n'y a-t-il point qui l'ignorent) penſent qu'il conſiſte dans le blanc & dans le noir, à cauſe qu'on emploie ordinairement le blanc pour peindre les parties claires, & le noir pour rendre les parties ſombres, parce que la première couleur approche le plus de la lumière, & la ſeconde des ombres. Mais ce n'eſt pas là ce qui conſtitue le clair-obſcur, qui ne dépend pas des couleurs mêmes, mais de l'art de les employer & de diſtribuer avec intelligence les jours & les ombres.

Une ſurface qui n'eſt pas parfaitement plane & unie, réfléchit de chaque point raboteux des rayons de lumière, dont les angles ſont différens entr'eux, parce que l'angle d'imerſion que forme la réflexion de ces rayons eſt toujours égal à leur angle d'incidence; & comme chaque point d'un champ inégal eſt d'une différente élévation, il faut de néceſſité qu'il en réſulte des rayons dont les angles diffèrent entr'eux. Le ſens du toucher a encore rectifié cette ſenſation, de la même manière que les autres

dont nous venons de parler dans le chapitre précédent; de sorte que l'ame juge plus ou moins saillans les différens points de la surface, d'après les différens rayons de lumière qui en partent, c'est-à-dire, d'après les angles que forment ces rayons; & c'est-là ce qui nous donne l'idée de la rondeur & du relief des objets.

Les objets en relief réfléchissent les rayons de lumière différemment qu'une surface plane ou qu'une concave, ce qui fait qu'ils paroissent plus éclairés; & comme chaque angle diffère infiniment peu de celui qui le précède ou qui le suit immédiatement, on passe par une gradation insensible de l'un à l'autre; car si l'œil devoit aller rapidement d'un grand angle à un petit, les objets lui paroîtroient interrompus ou découpés, & le clair-obscur seroit totalement détruit. L'art consiste donc à savoir distribuer les couleurs de manière qu'elles réfléchissent la lumière, ainsi que le Goût & la raison le prescriront, suivant l'effet qu'elles doivent produire dans un lieu déterminé, sans confondre un objet reluisant & poli avec un corps saillant ou arrondi, quoiqu'ils réfléchissent, à la vérité, les uns & les autres beaucoup de lumière; mais comme ces corps sont très-différens entr'eux, ils doivent être rendus d'une manière différente.

On doit observer aussi que les rayons de lumière ne sont pas tous de la même force, parce que chaque couleur est d'une différente intensité. Il faut donc remarquer de quelle couleur est composée une masse, afin de lui donner un ton qui soit analogue à sa force.

L'artiste pourra bien s'instruire de quelques-unes de ces règles par la pratique; mais sans une bonne théorie,

il ne fera jamais que travailler en tâtonnant, & ce n'eſt que difficilement qu'il pourra produire quelque choſe de beau.

Les peintres qui ne connoiſſent que la ſimple pratique ou le mécaniſme de leur art, & auxquels j'oſe donner le nom d'ignorans, prétendent néanmoins opérer avec la plus grande perfection, en imitant purement les accidens de lumière, & en copiant les jours & les ombres de la manière que les préſente la nature, c'eſt-à-dire, comme un fluide qui ſe répand par-tout, & qui éclaire toutes les parties ſur leſquelles il tombe en ligne directe, & qui laiſſe toutes les autres dans l'obſcurité. En ſuivant cette méthode, ils font les parties éclairées trop claires, & les parties ombrées trop ſombres. Ils parviennent, en effet, à donner un grand relief aux parties frappées de la lumière, & penſent avoir atteint par-là à la perfection du clair-obſcur. Mais ils devroient ſonger que la dégradation en doit être imperceptible, parce que tout ce qui eſt trop tranchant & d'un contraſte trop heurté, au lieu de plaire, bleſſe la vue.

Le Corrége & M. Mengs ont tous deux connu la manière d'éviter ces défauts de la direction de la lumière. Jamais ils n'employoient une ſeule grande maſſe de lumière pour éclairer leurs tableaux; mais ils méditoient avec beaucoup de ſoin quelles parties de leurs compoſitions méritoient le plus d'être éclairées & ſaillantes, & diſtribuoient enſuite ſur chacune de ces parties la lumière de la manière la plus convenable, pour que les jours éclairaſſent tout le tableau, en ne laiſſant rien d'abſolument obſcur; de manière qu'il ſemble que la vue ſe pro-

mène entre leurs figures , & s'y arrête , enchantée par l'harmonie que produiſent les contraſtes de ces différentes lumières & ombres. C'eſt ainſi que ces grands artiſtes ont évité l'effet déſagréable qu'on trouve dans les ouvrages des peintres , qui n'ont employé qu'une ſeule maſſe de lumière , comme ſi elle entroit par une fenêtre ou par un trou pour éclairer leurs tableaux.

Ces deux célèbres maitres ſavoient de même que la lumière frappe non-ſeulement les objets en ligne droite, mais qu'elle réfléchit auſſi d'un objet ſur un autre , à qui elle communique ainſi , d'une manière immédiate , ſes rayons. Ce qui leur a fourni le moyen ingénieux d'éclairer par des reflets toutes les parties qui ne pouvoient pas recevoir une lumière directe ; & c'eſt par cette magie qu'ils ſont parvenus à donner une telle clarté , une telle harmonie & un tel relief à leurs chefs-d'œuvre , que l'œil en eſt charmé , ſans ſavoir ni d'où , ni de quelle manière la lumière y tombe.

Ce qui rend encore plus merveilleux les ouvrages de ces deux artiſtes , c'eſt leur intelligence dans la perſpective aërienne. Les rayons de lumière que les objets renvoient aux yeux ſont forts ou foibles , à raiſon de leur diſtance , de leur grandeur & de la denſité de l'air intermédiaire ; de ſorte qu'un objet voiſin de l'œil doit faire une plus forte impreſſion que celui qui en eſt éloigné , & les contours doivent en être plus diſtincts & plus ſentis que ceux du ſecond. C'eſt la perſpective linéaire qui nous apprend de quelle manière les objets ſe préſentent à nos yeux , vus d'une diſtance déterminée ; & la perſpective aërienne nous enſeigne le degré de lumiere que ces mêmes objets

doivent

doivent réfléchir vers nous, à raiſon de leur éloignement. La première de ces ſciences a des règles fondées ſur les mathématiques ; la ſeconde porte autant ſur l'obſervation & ſur l'étude phyſique de la nature de la lumière & de la conſtruction de l'œil, que ſur la perception de nos ſens, ce qui la rend plus compliquée & plus difficile ; mais c'eſt néanmoins de la connoiſſance approfondie de ces choſes que dépend, en grande partie, la perfection de la peinture.



§. X.

De la Beauté de la Composition.

CE seroit une présomption de ma part que de vouloir parler de la composition, après ce que M. Mengs en a dit. Je me bornerai donc ici à faire quelques réflexions sur la Beauté de l'ensemble de la composition, puisqu'on s'est contenté jusqu'à présent de parler de ses différentes parties en particulier.

Nous avons déjà remarqué qu'en peinture un objet est beau, quand il réunit en lui l'idée de la perfection & du gracieux, & quand l'esprit le discerne facilement & avec la moindre application possible, c'est-à-dire, lorsque cet objet se présente d'une manière évidente à nos sens; car cette évidence est la source de la Beauté.

La composition est l'art de choisir, de disposer & de bien agencer les différentes parties qui forment un tout. Le peintre, ainsi que le poëte, est le maître d'inventer & d'orner de la manière qu'il lui plaît le sujet qu'il a choisi; mais ni l'un ni l'autre ne doit s'écarter des règles de la vraisemblance & de la Beauté. Le poëte jouit de l'avantage de pouvoir montrer successivement son sujet sous ses différens aspects; tandis que le peintre est renfermé dans des bornes plus circonscrites, puisqu'il est obligé de choisir un seul moment de l'action, dans lequel il doit la réprésenter & la renfermer exactement, sans

s'arrêter ni à ce qui précède, ni à ce qui suit. Il faut de plus que ce moment soit le plus essentiel du sujet, & celui par lequel on puisse s'en former facilement une idée complète; afin qu'on reconnoisse (comme l'a fort bien remarqué M. Mengs) sans peine le sujet par les personnages, sans qu'il soit besoin de chercher dans le sujet quels peuvent en être les personnages.

Il suit donc de ce que nous venons de dire qu'une composition ne peut pas être belle, si elle ne rend pas l'intention de l'artiste avec une clarté assez grande pour que l'homme médiocrement instruit puisse la comprendre du premier coup-d'œil, sans se fatiguer l'esprit. La Beauté doit offrir moins de difficulté encore à être reconnue. C'est un très-grand défaut quand le sujet a besoin d'être expliqué; mais c'est le comble du mauvais Goût que de diviser l'action ou de la représenter successivement. Je pourrois citer un grand nombre d'exemples de tous ces défauts, si je ne craignois pas qu'on m'imputât de faire la satyre de quelques artistes connus. Je me bornerai donc, pour le moment, à poser, comme une vérité de fait, qu'aucune production de l'art ne peut être belle si la clarté & l'évidence n'y règnent pas; & que la moindre peine que l'esprit doit employer à distinguer le sujet d'un tableau, en dégrade la Beauté qui pourroit s'y trouver d'ailleurs dans l'exécution.



§. X I.

De l'Expreſſion.

SI je voulois m'étendre ſur tout ce qu'il y a à dire de l'expreſſion dans les ouvrages de l'art, je ſerois obligé d'écrire un gros volume. Ceux qui voudront approfondir cette matière, doivent étudier ce qui en eſt dit dans pluſieurs endroits des œuvres de Cicéron, d'Horace, de Séneque, de Pline, de Philoſtrate, & particulièrement du judicieux Quintilien, dont on trouve une compilation, aſſez indigeſte, dans le *Traité de la Peinture des Anciens*, par Junius. Mon but eſt de ne m'arrêter ici à l'expreſſion, qu'autant qu'elle contribue à la Beauté.

Par expreſſion j'entends la manière de faire connoître les paſſions de l'ame, par le moyen de ſignes extérieurs. L'union de l'ame avec le corps eſt ſi intime, que l'une ne peut éprouver aucune ſenſation qu'elle n'excite un mouvement ou une altération dans une partie quelconque de l'autre. Or, comme le peintre doit repréſenter ſes figures en action, il faut qu'il l'exprime par l'attitude que l'ame feroit naturellement prendre au corps, & par les mouvemens qu'elle lui feroit faire, ſi elle étoit réellement dans la ſituation où les perſonnages ſont cenſés ſe trouver. Mais comme ces mouvemens ſont plus ou moins marqués; c'eſt-à-dire, que les uns ſont violens & forcés, les autres gracieux & nobles; d'autres enfin, com-

muns & guindés, c'eſt le Goût qui doit diriger le peintre dans le choix de ceux qui contribuent le plus à la Beauté ; & l'on reconnoîtra ſon talent par la manière de les rendre avec l'exactitude convenable. Il ne doit pas être moins attentif à employer des traits & des formes qui n'altèrent pas la Beauté. Si la paſſion qu'il veut exprimer eſt violente, & ſi pour cela il copie fidèlement quelque modèle ordinaire, il produira une figure commune & mauvaiſe, laquelle, en faiſant une trop forte impreſſion ſur les nerfs, cauſera de la peine au lieu d'un ſentiment agréable. Il ne doit donc point perdre un ſeul inſtant de vue ce grand principe dans lequel conſiſte tout le myſtère de l'art ; ſavoir, que l'objet de la peinture eſt de plaire à l'eſprit & de charmer les ſens, en leur procurant toujours un nouveau plaiſir, ſans jamais les fatiguer.

Un artiſte qui aura à peindre une violente douleur, ne manquera preſque jamais de repréſenter ſon perſonnage avec une bouche exceſſivement ouverte, des yeux hagards & convulſifs, des muſcles & des membres contractés, & tous les traits altérés. Il eſt vrai qu'en cela il imite fidèlement la nature, ſans qu'il puiſſe néanmoins prétendre aux éloges des vrais connoiſſeurs de l'art, puiſqu'il n'aura produit qu'un mauvais ouvrage ; car il n'eſt pas poſſible de conſerver les belles formes, en altérant & défigurant de cette manière les traits & les muſcles. Le groupe de Laocoon & de ſes fils offre, ſans contredit, l'exemple de la plus grande douleur à laquelle la nature humaine puiſſe être ſoumiſe ; cependant les artiſtes qui ont exécuté cet immortel ouvrage ont ſu l'exprimer & la varier de telle ſorte, que dans le même

tems qu'ils nous donnent l'idée de la plus haute ſouffrance, ils n'y ont mis aucun mouvement, aucun trait convulſif qui nuiſe à la beauté des formes. Dans le père on voit un corps en proie aux plus affreux tourmens; mais en même tems une ame forte & ſupérieure a ſon infortune, tel qu'un rocher vainement battu par les flots. Les deux fils, moins robuſtes, nous font voir une plus forte impreſſion de la douleur; cependant ni leur bouche, ni leurs yeux, qui ſe tournent vers leur père, comme s'ils vouloient implorer ſon ſecours, (ſentiment naturel à leur âge & à la ſituation où ils ſe trouvent) leurs yeux & leur bouche, dis-je, ainſi que leurs muſcles n'offrent aucune altération aſſez grande pour en défigurer la Beauté.

Le groupe de Niobé eſt un autre exemple de la manière grande & noble avec laquelle les Grecs avoient l'art de repréſenter les plus violentes ſituations de l'ame, ſans altérer ni dégrader les formes du corps. La Deſcente de croix de M. Mengs, & ſur-tout ſon Chriſt mourant, deux tableaux qui ſont dans le cabinet de ſa majeſté Catholique, doivent, ſans contredit, être regardés de même comme des modèles ſublimes, au-deſſus du genre forcé ou altéré. Il faut donc poſer comme un principe certain que l'art des Grecs étoit: « de faire le plus poſſible, par les moyens les plus ſimples & les plus faciles ».

Les autres paſſions de l'ame, qui ne produiſent pas des effets auſſi ſenſibles, ſont plus difficiles encore à rendre; parce que, pour en faire connoître les cauſes, il faut que le peintre ſoit philoſophe, & qu'il connoiſſe le labyrinthe du cœur humain; qu'il joigne à cela une notion aſſez grande de l'anatomie pour être inſtruit du

jeu que chaque affection de l'ame produit ſur les muſcles : connoiſſances qu'on ne peut acquérir ſans un bon jugement, & ſans de profondes études. Les Grecs poſſédoient ces qualités au point que dans leurs ſtatues on s'apperçoit à peine qu'ils aient ſongé à l'expreſſion, & néanmoins chaque partie y rend ce qu'elle doit exprimer. Elles ont, en général, cette tranquillité qui en laiſſe apperçevoir toute la Beauté ſans aucune altération; & le mouvement doux & modéré de la bouche & des yeux, qui ſert à faire connoître le ſentiment intérieur qui les occupe actuellement, émeut l'ame en même tems qu'il charme les ſens.

Parmi les modernes (nous ne pouvons nous empêcher de le dire), il y a une certaine ſecte de peintres & d'amateurs qui regardent comme pleines d'expreſſion les figures dont l'attitude eſt violente & même forcée, ce qui, avec beaucoup de peine, produit peu d'effet : Goût dépravé, qui ne provient que de la pareſſe de réfléchir & d'une profonde ignorance de l'art. L'expreſſion des mouvemens d'un homme du peuple, excités par une violente paſſion, qui met en contorſion tous ſes membres, ainſi que le ſpectacle dégoûtant d'un cadavre ou du ſang qui coule à grands flots d'une bleſſure, ne prouvent, en général, que peu de talent & de jugement; puiſqu'il ſuffit, pour y parvenir, d'avoir des yeux, & de ſavoir en faire uſage. Mais il faut de grandes études & une bonne philoſophie pour bien connoître les reſſorts de l'ame en la ſurprenant, pour ainſi dire, ſur le fait dans ſes plus ſecrètes opérations; & pour pouvoir, en même tems, exprimer tout cela ſans altérer les formes de

la Beauté. Toutes ces connoiſſances ne ſuffiſent cependant pas encore pour s'élever au plus haut degré de perfection ; il faut penſer auſſi à la convenance, c'eſt-à-dire, au caractère que doit avoir chaque perſonnage qu'on veut peindre ; car un héros ou un grand prince ne ſe laiſſe point aller à la colère comme un homme du peuple ; & une divinité doit être exempte des paſſions des mortels, ou du moins les avoir plus modérées. De plus, il eſt néceſſaire que l'expreſſion provienne de la vérité, & non de l'imitation ; car il y a une grande différence, ainſi que l'a dit M. Mengs, entre une perſonne véritablement agitée d'une violente paſſion quelconque, & le comédien qui le contrefait. Térence avoit déjà remarqué cette nuance, il y a pluſieurs ſiècles, quand il a dit :

Ex animo omnia,
Ut fert natura, facias, an de induſtria.

La peinture des portraits offre d'autres vices dont quelques nations entières ſont affectées. Il eſt rare qu'on veuille être peint tel que Dieu nous a créé, ou que le peintre ſe contente de copier bonnement ſon original. Il faut une attitude qu'on appelle *élégante* ou *pittoreſque*, ſans ſavoir pourquoi. On prend beaucoup de peine à faire faire des grimaces ridicules à la bouche ; les yeux ſont tournés hors de leur orbite ; le corps eſt dans une poſition forcée & déſagréable ; on le repréſente renverſé en arrière ou vu en raccourci, & le tout pour parvenir à cette prétendue élégance. Enfin, on met tout en uſage pour que le portrait ne reſſemble en rien à l'original, & pour alté-

rer

rer la vérité des formes naturelles, ſans laquelle néanmoins rien ne peut être beau ou agréable.

Toutes les belles figures & ſtatues antiques (à l'exception de celles qui demandent abſolument une certaine attitude), ont la tête un peu inclinée vers la poitrine. Il paroît qu'en général les anciens ont regardé cette poſition de la tête comme la plus propre à fixer l'attention du ſpectateur; parce que de cette manière les ſtatues ſemblent vouloir l'inviter à converſer avec elles. Elle ſert auſſi à écarter l'idée, toujours odieuſe, de vanité & de hauteur que paroît indiquer un front élevé & une tête jetée en arrière: *Eſt odioſa omnis ſupinitas*, dit Quintilien.

Pour ne pas trop m'étendre, je terminerai ce chapitre par obſerver que l'expreſſion ne ſe borne pas à rendre ſeulement les paſſions de l'ame par les traits du viſage. Chaque membre en particulier, l'attitude de la figure, les draperies, le ſite, l'architecture, les arbres, le ciel ou l'air, la lumière même, en un mot, tout ce qui entre dans la compoſition d'un tableau eſt ſuſceptible de contribuer à l'expreſſion; de même que tout doit auſſi y concourir à la Beauté.

---

§. XII.

Du grand Style, du Style mediocre, & du Style meſquin.

QUAND, dans la peinture, on applique l'épithète de *grand* au ſtyle ou à une figure, il ne faut pas entendre

par-là la dimenſion de la choſe déſignée. Il en eſt de même du ſtyle médiocre, &c. parce que la valeur de la peinture ne ſe meſure pas à la toiſe. Le grand ſtyle eſt,comme l'obſerve M. Mengs,celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Chaque choſe dans la nature eſt compoſée de quelques parties principales, d'autres plus petites, & ainſi de ſuite à l'infini. Notre vue ne peut pas diſcerner les premiers élémens des choſes ; le peintre ne doit donc point ſe propoſer de les copier,& moins encore de les rendre avec leurs couleurs. Le viſage de l'homme, par exemple, eſt compoſé d'un front, de ſourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe, qui forment ſes grandes parties, & dont chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien repréſenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand ſtyle ; s'il s'arrête de même aux ſecondes, ſon ſtyle ne ſera que moyen ou médiocre ; & lorſqu'enfin il entre juſques dans les plus petits détails, ſon ſtyle deviendra petit, meſquin & même ridicule. On peut donc tomber dans le ſtyle meſquin en peignant une figure coloſſale ; de même qu'on peut avoir un grand ſtyle en repréſentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne ſert qu'à rendre l'apparence viſible des choſes, elle aura atteint ſon but toutes les fois qu'elle nous en donnera une idée claire, évidente & qui ne fatigue point l'eſprit : voilà auſſi ce qui fait que le grand ſtyle eſt beau.

Quelques peintres célèbres ſe ſont formés une fauſſe idée de la grandioſité, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuſes,qui n'ont ſervi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par ſon aſcendant,

le Goût de son siècle, si Raphaël ne s'y fût opposé par son Goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de sa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de sculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire ou de produire la Beauté, qu'il ne connoissoit, sans doute, pas, mais uniquement pour faire briller son savoir. On voit que dans toutes ses figures il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient le plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os, comme s'il eût craint que le spectateur n'auroit pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit néanmoins avoir un grand style, quoiqu'à la lettre il n'a eu qu'un petit style, qui d'ailleurs est outré & pesant. Ses contours ont cependant été admirés & même loués avec enthousiasme par de prétendus connoisseurs, qui donnent à son style les noms de *fier*, de *terrible*, & qui plus est de *divin*. Au reste, on prodiguera à cette manière de Michel-Ange les épithètes qu'on voudra, sans que cela la rende ni grande, ni belle. Livré à l'ambition de passer pour savant, cet artiste ne s'est jamais occupé de plaire ni de charmer l'ame par la Beauté. Il suffit de voir son fameux Jugement dernier, pour se convaincre de ce que je dis, & jusqu'où l'extravagance peut égarer un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet, qui ne se trompe pas toujours, a eu raison de dire que le célèbre Moyse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré. Le Dolce, dans ses dialogues, a remarqué les mêmes défauts dans

cet artiſte, ſans néanmoins en connoître la véritable raiſon. Mais ſi, par bonheur, on trouve un amateur qui faſſe uſage de ſa raiſon en parlant de Michel-Ange, il y en a mille autres qui, les yeux fermés, ſoutiennent que cet artiſte a été divin dans toutes les parties de ſon art.

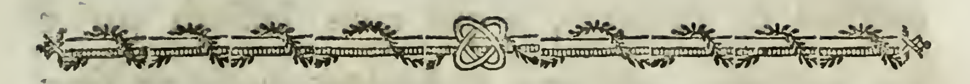
Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour ſe former dans la correction du deſſin & dans la connoiſſance de l'anatomie, en ſe rappellant néanmoins toujours que ce ne ſont là que des moyens, qui ſeuls ne conſtituent pas le vrai but de la peinture.



REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÉGE, SUR LE TITIEN,

Et ſur les Ouvrages des Anciens.



AVERTISSEMENT

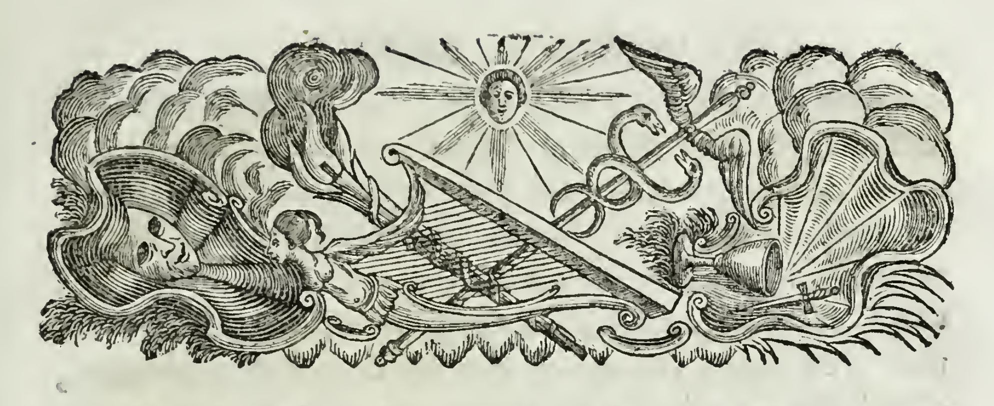
DE M. D'AZARA.

QU'ON ne penſe pas, d'après le titre de ce Traité, que ce n'eſt qu'une répétition de ce que M. Mengs a dit dans ſes *Réflexions ſur la Beauté & ſur le Goût dans la Peinture.* Le but en eſt ſans contredit le même ; mais on y trouvera tant de choſes nouvelles, & des principes ſi grands & ſi clairement rendus, qu'on ne regrettera pas le tems qu'on emploiera à cette lecture.

Le manuſcrit d'après lequel nous publions ce Traité, eſt rempli de répétitions & d'omiſſions de choſes eſſentielles ; ce qui ne nous a pas permis d'y donner une forme exacte & méthodique, car cela nous auroit obligé d'en changer toute la contexture ; & de dénaturer par conſéquent le ſtyle

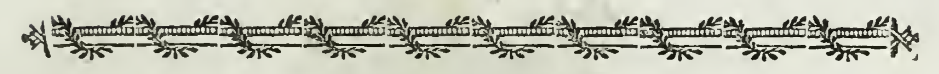
original de l'auteur, à qui nous laiſſons parler ſon langage, afin que le Lecteur puiſſe en tirer une plus grande utilité, malgré les répétitions qui s'y trouvent; leſquelles d'ailleurs ne peuvent déplaire, ni aux artiſtes, ni aux vrais amateurs.





REFLEXIONS

SUR RAPHAEL, SUR LE CORRÉGE, SUR LE TITIEN, & ſur les Ouvrages des Anciens.



CHAPITRE I.

Introduction.

Raphael mérite ſans contredit de tenir le premier rang parmi les plus grands peintres, non parce qu'il eſt celui qui a réuni le plus de parties de ſon art ; mais parce qu'il en a poſſédé les plus eſſentielles. La peinture, comme on ſait, a différentes parties ; ſavoir, le deſſin, le clair-obſcur, le coloris, l'imitation, la compoſition & l'idéal. Or, Raphaël s'eſt diſtingué dans le deſſin, dans la compoſition, & même auſſi dans l'idéal ; tandis que

le Corrége n'a excellé que dans le coloris ſeul , & que le Titien n'a bien réuſſi que dans le coloris & dans l'imitation de la nature. On ne peut donc refuſer la palme à Raphaël , puiſqu'il a poſſédé les parties les plus importantes & les plus ſublimes de ſon art. Le Corrége en a choiſi les plus agréables & les plus attachantes. Le Titien s'eſt contenté de ce qui eſt de néceſſité abſolue, c'eſt-à-dire, de la ſimple imitation de la nature.



I.

Règles générales pour juger du mérite des peintres.

POUR bien apprécier le degré de mérite des perſonnes qui ont cultivé un art ou une ſcience, il faut connoître à fond cet art ou cette ſcience même. La peinture a différentes parties, tant générales que particulières, dont quelques-unes ſont eſſentiellement néceſſaires pour conſtituer un peintre, & dont quelques autres rendent l'artiſte ou plus noble & plus précieux, ou plus commun & moins eſtimable.

La partie qu'il eſt abſolument néceſſaire qu'il poſſède, c'eſt l'imitation de tous les objets qui peuvent ſe repréſenter & ſe concevoir dans un même moment. La ſeconde partie conſiſte dans l'idéal, par lequel on entend les choſes dont il n'exiſte point de modèle dans la nature, & où l'art du peintre exprime les idées qu'il a conçues dans ſon eſprit, & non celles qu'il s'eſt formées par le ſecours des yeux. Pour parvenir au premier degré, c'eſt-à-dire, à l'imitation, il ſuffit d'avoir l'œil juſte, pour ne pas ſe tromper dans la repréſentation des objets qu'on voit & qu'on veut copier; mais pour atteindre au ſecond degré ou à l'idéal, il faut être doué d'un bon eſprit & d'une grande imagination. La partie de l'idéal n'a donc pu être portée dès le commencement de l'art au point où elle eſt parvenue dans la ſuite, parce qu'elle eſt la perfection de l'art, & qu'aucun art ne peut être parfait dans ſon origine.

Ces deux qualités, qui forment, pour ainſi dire, deux

différentes eſpèces de peinture, comprennent juſqu'aux moindres parties de l'art. Je vais m'expliquer par un exemple : Un peintre qui ſe bornera à la ſimple imitation, fera bien une tête ou une main d'après une belle perſonne; mais cette partie ſera rendue avec toutes les petites imperfections qui ſe rencontrent ordinairement dans la nature, & il ne ſaura pas choiſir le meilleur du bon, pour en faire un ouvrage qui approche de la perfection idéale. Tandis que le peintre d'un ordre ſupérieur prendra ſeulement ce qu'il y a de beau dans la nature, en omettant tout ce qui eſt gratuit ou mauvais, & en rejetant même les belles parties qui peuvent ſe rencontrer dans la nature, ſans être bien d'accord l'une avec l'autre; comme, par exemple, un corps charnu & robuſte avec des mains délicates & maigrelettes; le ſein d'une femme belle & potelée, avec un cou maigre ou un corps élancé, &c.; car toutes ces parties peuvent être fort belles, priſes chacune ſéparément; mais elles feront un mauvais effet ſi on les met enſemble dans les ouvrages de l'art, quoiqu'elles ſe rencontrent ſouvent ainſi réunies dans la nature.

Je conclus donc, que le peintre qui poſſède la partie de l'imitation, ſera un habile ouvrier; mais que pour atteindre à l'idéal, il doit être ſavant, & joindre un eſprit philoſophique à une profonde connoiſſance de la nature; & comme il ne peut parvenir à cette perfection ſans poſſéder auparavant le mérite de l'imitation, il en réſulte néceſſairement qu'il doit être beaucoup plus eſtimable que celui qui n'a porté le talent qu'à ce premier degré.

Pour atteindre à la perfection de l'art, il faut donc que le peintre commence par en poſer le premier fondement, en accoutumant ſon œil à une grande juſteſſe, pour ſavoir bien employer toutes les règles de l'art, & imiter fidèlement tous les objets qui ſe préſentent à la vue : voilà le fondement de l'art. Après quoi, il doit chercher à ſaiſir le bon, pour le diſtinguer du mauvais, & pour choiſir le beau du bon, & le parfait du beau. Enſuite, il tâchera de ſe rendre raiſon pourquoi une choſe eſt plus belle qu'une autre, & pourquoi elle doit être comme elle eſt, & non d'une autre manière; ce qui ne s'acquiert que par un bon eſprit, un raiſonnement juſte, & des connoiſſances qui ſemblent ſortir des limites de l'art de peindre, ou qui du moins ſont tout-à-fait bannies des âteliers de nos jours; car l'on a oſé avilir cette noble profeſſion juſqu'à le réduire à une eſpèce de métier ou d'art purement mécanique, en enſeignant qu'on deviendra peintre à force de faire des tableaux. Mais j'exhorte les jeunes artiſtes à bien conſidérer que la peinture eſt un art libéral, qui demande autant de génie que d'habileté, c'eſt-à-dire, autant de réflexion que d'exercice, & que ce n'eſt que dans la réunion de ces deux parties que conſiſte ſa perfection.

La grande différence qu'on remarque dans le mérite des peintres, même de ceux qui ſont les plus habiles, ne vient que du degré plus ou moins grand auquel ils ont porté l'une ou l'autre de ces deux parties. Ceux qui ont plus de mécaniſme que d'idéal, feront de ſerviles copiſtes de la nature, comme le ſont les peintres Hollandois. Ceux, au contraire, qui ſe contentent de l'idéal, ne par-

viendront qu'à faire des ébauches ſans pouvoir les finir ; parce qu'il leur manquera le mécaniſme pour y mettre la dernière main.

Pour donner un exemple de cet inconvénient, je pourrois citer le Pouſſin ; & pour la vraie union de l'idéal & du mécaniſme, je propoſerois Raphaël. Cependant la partie idéale l'emporte autant ſur la partie mécanique, que l'eſprit l'emporte ſur le corps.

Netſcher, Gérard Dow, Mieris, ont poſſédé l'art de l'imitation à un très-haut degré. Raphaël n'a pas porté l'idéal auſſi loin que le Pouſſin ; mais il eſt plus vrai, en ce qu'il a ſu mieux l'unir, que le Pouſſin, avec l'eſprit d'imitation.

Dans la partie de l'imitation, Gérard Dow fut ſupérieur à Raphaël ; mais celui-ci l'ayant unie à la grandeur de l'idéal, il l'a rendue plus noble, & a ſurpaſſé, par cette union, les deux plus grands peintres dans chaque partie de l'art ; c'eſt-à-dire, le Pouſſin dans l'idéal, & Gérard Dow dans l'imitation.

D'après ces principes, on peut juger du mérite de tous les peintres ; car lorſqu'il y en a deux qui ont atteint le même degré de perfection, l'un dans l'imitation, & l'autre dans l'idéal, il faut préférer ce dernier, pour les raiſons que nous venons d'indiquer. Mais celui qui poſsède également bien ces deux parties, eſt ſans contredit le plus eſtimable, puiſqu'il a atteint le vrai but de l'art, & c'eſt ce qu'on peut appeller un grand artiſte. J'ai dit qu'un peintre purement idéal ne fera que des ébauches, ſans pouvoir rien finir, & cela eſt vrai ; j'ajouterai même qu'il ſera peu eſtimable. Mais quand j'ai avancé que le Pouſſin

a fait des ébauches, j'ai voulu dire qu'il a porté l'idéal juſques dans la forme des mains & des pieds; & qu'abſorbé, ſi je puis m'exprimer ainſi, dans ſes idées, il n'a pas fini ces parties, & ne les a pas portées à la perfection de la nature, quoiqu'il ne fût pas abſolument ignorant dans la partie de l'imitation: c'eſt pourquoi il faut le regarder comme un peintre d'un grand mérite.

Je l'ai déjà dit, le premier & le plus grand maître, depuis le renouvellement de la peinture, c'eſt ſans contredit Raphaël; car avant lui il n'y a eu perſonne qui ait poſſédé autant de parties de l'art, ni qui les ait portées à ce degré de perfection. Je ferai voir maintenant quelle route l'a conduit à cette perfection, & par quels moyens on pourroit parvenir à l'imiter & à atteindre au même degré que lui.

I I.

Réflexions générales ſur Raphaël.

RAPHAEL naquit à Urbin en 1483. Il étoit fils de peintre, ce qui n'étoit pas un médiocre avantage, puiſqu'il eſt naturel qu'un artiſte enſeigne avec plus de ſoin ſon talent à ſes enfans qu'à des étrangers. Il eſt donc à croire que le père de Raphaël n'épargna aucun ſoin pour ſon inſtruction. Lorſque Raphaël parut, les peintres ne connoiſſoient d'autres règles que l'imitation de la nature: celui qui poſſédoit le mieux cette partie, étoit regardé

comme le plus grand artiſte. Comme cette imitation ne peut s'acquérir que par beaucoup d'attention & une grande juſteſſe de l'œil, Raphaël eut le bonheur de poſer le premier fondement de ſon art, en ſe ſervant de ces maximes, qui ſont les plus néceſſaires pour toute eſpèce de génie; car un eſprit médiocre parviendra du moins de cette manière à bien imiter, tandis qu'un grand génie pouſſera ſa courſe bien loin au-delà. Raphaël ne tarda donc point à vaincre les premières difficultés de l'art; il acquit ſurtout promptement la partie de l'imitation, parce qu'elle eſt celle qui frappe le plus les ſens. Jean Sanzio, père de Raphaël, le mit chez le Pérugin pour acquérir la pratique, qu'il ne pouvoit apprendre chez lui, faute d'ouvrages aſſez conſidérables. Raphaël ne reſta pas longtems ſans égaler ſon maître, dont le talent ne conſiſtoit que dans la ſimple imitation de la nature, partie dont Raphaël s'étoit déjà inſtruit chez ſon père. Il ne prit donc du Pérugin que l'habitude de peindre à freſque, à l'huile & en détrempe, talent qu'il ne lui fut pas mal-aiſé d'acquérir.

S'étant rendu maître de la plus difficile partie de l'art dans ce tems-là, il alla à Florence, où il vit des choſes d'un plus grand goût. Il y étudia les ouvrages de Maſſaccio aux Carmes, ce qui lui donna quelque idée de l'antique, & lui fit quitter le goût des plis courts & rompus du Pérugin. Cependant quoique ſa manière fût déjà devenue plus élégante, il ne put pas ſe défaire encore tout-à-fait du ſtyle ſec & ſervile qu'il s'étoit formé.

A la mort de ſon père, Raphaël ſe rendit à Urbin pour arranger ſes affaires de famille. Ayant alors entendu parler des cartons que Michel-Ange & Léonard de Vinci

avoient faits pour être peints à l'hôtel-de-ville de Florence, il ſe rendit dans cette ville. A la vue de ces ouvrages, & particulièrement de ceux de Michel-Ange, il fit comme les abeilles qui tirent le miel des fleurs les plus amères; car on peut dire que Michel-Ange a ſervi de remède violent à Raphaël, qui, par cette majeſtueuſe charge, reconnut les défauts de ſon premier goût. Il réſolut alors d'abandonner tous les petits traits; & comme, par la grande juſteſſe de l'œil qu'il avoit acquiſe, il étoit devenu le maître de ſon crayon, & qu'il n'étoit pas expoſé au haſard de la main, comme nous le ſommes dans ce ſiècle, où l'on eſtime plus une manière hardie & une audacieuſe facilité qu'une touche vraie & ſûre, il avoit le talent d'imiter tout ce qu'il vouloit.

La connoiſſance qu'il fit dans ce tems-là de Barthélemi de Saint-Marc lui fut très-avantageuſe. Il apprit de lui à peindre comme Michel-Ange deſſinoit; cependant il ne put ſe réſoudre à l'imiter exactement, à cauſe de la grande vérité, qu'il a toujours préférée à toute autre choſe. Mais il prit aſſez de ſa manière pour agrandir ſon goût, pour peindre avec des couleurs plus vigoureuſes & plus fortement empâtées, & pour employer de plus grandes maſſes qu'il n'avoit fait juſqu'alors. Il quitta les petits pinceaux & prit la broſſe, bannit le gris de ſes teintes, & ne coupa plus par les plis de ſes draperies la forme du nud qu'elles couvroient. Il apprit auſſi à conſerver dans ſes draperies le même clair-obſcur que les figures devroient avoir ſi elles étoient nues, & ne partagea plus les plis par de petits traits noirs. Enfin, ſon

génie lui fit exécuter ce que Barthélemi de Saint-Marc & Maffaccio avoient foupçonné de bon.

Il retourna enfuite à Urbin, où il exécuta des ouvrages qui prouvent clairement les grands progrès qu'il avoit faits. Il y peignit, dans fon nouveau ftyle, une Defcente de croix pour une chapelle. Son oncle Bramante l'invita alors à venir à Rome, où on lui donna d'abord à peindre les nouveaux appartemens du pape, appellés *Torre di Borgia*, ou *Camera della Segnatura*. Les Ecrivains difent qu'il commença par les quatre pendentifs du plafond ou de la voûte, lefquels tiennent encore beaucoup de la manière du frère Barthélemi. Cependant ces ouvrages firent un tel plaifir au pape, qu'il ordonna d'abattre des murs les tableaux des autres peintres, parce qu'ils ne pouvoient foutenir la comparaifon de ceux de Raphaël.

Il peignit fur l'un des pans l'Affemblée des docteurs de l'églife, ouvrage généralement connu fous le nom du tableau de la *Théologie*. Au haut du tableau, on voit la Sainte Trinité, autour de laquelle font placés des patriarches, d'autres faints & des anges. Cet ouvrage eft fur-tout admirable par les détails ; mais il eft facile de s'appercevoir que Raphaël fut épouvanté du vafte champ qu'il avoit à parcourir ; que l'attention qu'il fut obligé d'y porter le gêna, & que la grande envie de bien faire, le fit tomber dans des défauts où les grands efprits fe laiffent fouvent aller par le defir de produire des chofes extraordinaires. Le goût du tems où il vécut & fa jeuneffe, (car il ne pouvoit alors avoir guères plus de vingt-cinq ans) le firent reffouvenir de la manière du Pérugin

de faire des rayons d'or en reliefs , avec des anges & des chérubins embrochés en file par ces rayons. Il est vrai qu'on pourroit excuser Raphaël par des exemples de nos jours , puisque nous voyons que certains amateurs sont toujours prévenus en faveur du style des artistes qui ont joui d'une grande réputation ; de sorte qu'on peut croire qu'il y avoit encore alors des partisans du Pérugin , qui n'auroient pas trouvé un tableau bon s'il n'avoit pas été enrichi d'or. Je n'entreprendrai néanmoins pas de justifier Raphaël sur ce goût dépravé , en me contentant d'examiner comment il est parvenu à ce haut degré de perfection auquel il porta dans la suite son art.

Toutes les parties du tableau dont nous venons de parler , sont exécutées avec un soin extrême. On voit qu'il a commencé du côté droit & qu'il a fini par le côté gauche. On remarque dans l'angle du côté droit des parties qui sont encore d'un style sec ; mais qui cependant ont été peintes avec une grande vîtesse & des couleurs bien empâtées. Rien , pour ainsi dire , n'y a été retouché , & l'on y remarque le goût de Barthélemi de Saint-Marc , comme entr'autres dans la figure du Bramante. On voit que toutes les parties ont été peintes d'après nature , c'est-à-dire , sur des dessins faits d'après nature ; mais on reconnoît qu'à mesure qu'il a avancé , il s'est plus assuré de son style , & a exécuté avec plus de franchise. Du côté opposé , on voit , au-dessus de la porte , dans la figure qui est appuyée , son véritable & son plus beau goût ; celle qui montre quelque chose derrière elle , est de la même beauté. Tout le haut du tableau est fini avec un grand soin & bien colorié ; mais on s'apperçoit clairement

que cette manière ſoignée, & une parfaite imitation de la nature, tenoient encore chez lui lieu du beau idéal. Dans les figures de ſon dernier ſtyle, il a vaincu toute gêne & toute crainte de mal faire : en comparant les premières avec les dernières, on pourra ſe convaincre de ce que je viens de dire.

Il a ſuivi la même route dans tous les tableaux qu'il a faits dans ces loges. Les premiers ſont d'une touche timide & léchée, & on n'y trouve ni les principes ni le ſtyle d'un grand homme ; les contours en ſont encore ſans vrai caractère ; on voit qu'il a craint de les bien prononcer ; les plis ſont bien finis ; les yeux ſont beaux, mais exprimés avec timidité, & tout paroît plus beau de près que de loin.

Au contraire, les ouvrages de ſon dernier ſtyle paroiſſent faits avec une grande facilité ; on y voit quelques traits de ſes premières intentions, tels qu'ils ſont reſtés imprimés du carton ; les draperies ſont moins finies, mais elles font un plus grand effet de loin ; car comme il s'étoit apperçu que le peu de dégradation qu'il avoit donné aux premières devenoit inviſible à une certaine diſtance, il a pouſſé plus loin les deux extrêmes du clair-obſcur, & a mis plus de franchiſe dans les couleurs de ſes contours. Il a obſervé que la grande timidité des contours rendent un ouvrage froid ; & que comme les petites parties ſont celles qui ſe perdent les premières, par la diſtance & l'interpoſition de l'air, il eſt néceſſaire de les agrandir davantage dans les grands ouvrages que dans les petits. Il a omis toutes les choſes inutiles, & c'eſt alors qu'il apprit à diſtinguer celles qui ſont plus ou

moins néceſſaires. Il a connu qu'il faut plutôt marquer les os que les petits plis de la peau ; que les tendons des muſcles doivent être mieux prononcés que la chair ; que les muſcles en mouvement méritent plus d'attention que ceux qui ſont oiſifs ; que la force des draperies ne conſiſte pas dans chaque plis en particulier ; mais que tous les plis qui ſe trouvent ſur une maſſe claire, ne doivent pas être coupés avec autant de force, ni être ſi décidés que ceux qui ſont ſur une articulation ; qu'en général on doit y obſerver la réflexion de la lumière, de la même manière à-peu-près que dans une grappe de raiſins, dont les grains expoſés à la plus grande lumière, la réfléchiſſent de manière qu'ils font, pour ainſi dire, diſparoître ceux qui ne ſont pas éclairés.

Ceux qui voudront voir toutes ces règles obſervées dans un même ouvrage de Raphaël, n'auront qu'à étudier attentivement le tableau de l'Ecole d'Athènes, où cet artiſte a porté ſon ſtyle juſqu'à la perfection.

Juſqu'alors Raphaël ne s'étoit propoſé que d'imiter Michel-Ange, excité par l'eſtime extraordinaire dont jouiſſoit cet artiſte, & par les éloges qu'on lui prodiguoit ; ce qui empêcha Raphaël de ſe former un meilleur ſtyle, & lui fit perdre un tems précieux. Mais comme chaque homme eſt doué d'un certain génie particulier ; de ſorte que ce qui eſt naturel chez l'un, eſt factice chez l'autre, & que l'art n'a jamais cet eſprit ou ce feu que donne la nature, Raphaël perdit une partie de ſon propre mérite, en cherchant trop à imiter l'école de Florence. Le conſeil de ſes amis, & ſur-tout ſon propre diſcernement, lui firent appercevoir que ſa réputation commençoit à

tomber, parce qu'on ne le regardoit plus que comme un mauvais copiſte, depuis qu'il eut fait ſes tableaux de l'Incendie de Borgos & de la Défaite des Sarraſins, dans leſquels il a cherché le plus à ſaiſir le ſtyle de Michel-Ange.

Il ſe réveilla donc avec plus de feu & de courage; de même qu'un homme vif & ardent court avec plus de réſolution à une entrepriſe, après avoir donné quelque repos à ſon corps. Il entreprit ſon tableau de la Transfiguration pour le cardinal, neveu du pape, qui vouloit en faire préſent au roi François I. Il y mit d'autant plus de ſoin, qu'il avoit appris que Michel-Ange vouloit lui oppoſer Sébaſtien del Piombo, en faiſant lui-même le deſſin de l'ouvrage de ſon diſciple. Raphaël diſoit à ce ſujet, qu'il étoit charmé que Michel-Ange lui ôtat la honte de combattre avec Sébaſtien del Piombo; & qu'il étoit, au contraire, bien aiſe de ſe meſurer avec Michel-Ange.

Dans ce tableau Raphaël n'eſt plus ce maître hardi, tel qu'il avoit paru dans les freſques du Vatican; il n'a plus rien haſardé, il n'a rien ajouté, rien altéré à la vérité; il n'a même pas cherché à choiſir le beau. Il commença alors, pour ainſi dire, à prendre un ſecond degré de perfection, & traça le vrai chemin de l'art.

On trouve dans Raphaël les trois ſeuls ſtyles de l'art qu'on ſauroit imaginer. Dans ſes premiers ouvrages, il paroît comme l'inventeur de la peinture, c'eſt-à-dire, ſimple imitateur de la nature, même ſans la rendre avec la véritable grace qu'on y trouve. Dans ceux de ſon ſecond tems, lorſqu'il a peint au Vatican le tableau de l'Ecole d'Athènes, il a ſoumis le mécaniſme de l'art & l'imitation

de la nature au beau idéal, qu'il a prononcé avec fierté & hardieſſe; car il étoit alors le maître de tout ce que ſon eſprit lui dictoit.

Enſuite il ſommeilla pendant quelque tems, bercé par l'amour-propre & par la trop grande opinion qu'il eut de ſon mérite. Il ſe négligea beaucoup, ne ſe voyant plus combattu par aucun de ſes contemporains, & fit exécuter preſque tous ſes ouvrages par ſes diſciples. Mais ne pouvant plus faire de progrès dans la même carrière, il entreprit de tracer une route plus parfaite, c'eſt-à-dire, qu'il chercha á trouver une nature plus ſublime qu'il n'avoit employée jusqu'alors dans toutes les parties de l'art. Il mit donc plus de variété dans ſes draperies, plus de beauté dans ſes têtes, plus de nobleſſe dans ſon ſtyle; il donna à ſon clair-obſcur des maſſes plus grandes; enfin, il fit connoître de nouveau qu'il étoit fait pour atteindre à la perfection. Dans le tableau de la Transfiguration il a mis plus d'idées de la vraie beauté. Quoiqu'il y ait beaucoup de variété dans tous ſes ouvrages, on peut dire qu'aucun n'a autant de beauté que celui-là. L'expreſſion en eſt plus délicate & plus noble, le clair-obſcur en eſt meilleur, & la dégradation mieux entendue; en un mot, il y a dans ce tableau une touche admirable & fine, ſans que ſes contours ſoient marqués par des lignes, comme on en voit dans ſes ouvrages antérieurs.



CHAPITRE II.

Des différentes parties de la Peinture, & du degré de talent que Raphaël a possédé dans chacune.

I.

Du Dessin de Raphaël.

LE dessin de Raphaël fut d'abord sec & servile, mais fort correct. Il agrandit ensuite sa manière. Son dessin est, en général, très-beau, quoiqu'il ne soit pas aussi fini que celui des antiques, parce qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la vraie beauté que les Grecs. Il a excellé dans le caractère des philosophes, des apôtres & des autres figures de ce genre. Ses femmes ne sont pas assez gracieuses; en les peignant il a abusé des contours convexes qui l'ont fait tomber dans une sorte de pesanteur; & quand il a voulu se garder de ce défaut, il a eu un style sec & roide, qui étoit encore plus mauvais. Comme il ne connoissoit pas la beauté idéale, il a plus excellé dans les figures des apôtres & des philosophes que dans les divines; c'est-à-dire, qu'il donnoit à son dessin tous les contours qui se trouvent dans la nature, qu'il a toujours suivie dans tout ce qu'il a fait. Comme il

a

a principalement étudié l'antique d'après les bas-reliefs, il a pris plutôt le goût du deſſin Romain que celui des Grecs. On remarque dans ſes ouvrages les mêmes raiſonnemens que dans l'arc de Titus & dans celui de Conſtantin, ainſi que dans les bas-reliefs de celui de Trajan. C'eſt de-là qu'il a pris pour coutume de faire ſentir beaucoup les os & les articulations, & de travailler peu la chair. Ces bas-reliefs ne ſont pas du plus grand ſtyle de l'antiquité, quoiqu'ils ſoient fort beaux quant à la partie de la ſymétrie, & de la convenance des proportions d'un membre avec l'autre. C'eſt auſſi dans cette partie que Raphaël a excellé. Il a mieux entendu que tout autre artiſte moderne la convenance des caractères, & le rapport des membres entr'eux. Il a fait ſes figures dans la proportion de ſix têtes ſeulement; cependant elles paroiſſent auſſi belles que ſi elles étoient dans celle de huit; ce qui dépend uniquement des bonnes règles de la proportion; quoiqu'au reſte ſes figures n'aient pas, en général, cette élégance qu'on remarque dans celles des artiſtes Grecs; & que leurs articulations n'aient pas cette flexibilité qui ſe fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvedere, dans le Gladiateur, &c.

On reconnoît donc par-là l'étude que Raphaël a fait de l'antique; & lorſque cette étude lui a manquée, il s'eſt trouvé ſur-le-champ plus foible, comme on peut s'en convaincre par les mains de ſes figures qu'il n'a pu faire belles, parce qu'il n'en avoit pas de modèle dans la nature & qu'il n'en reſte point de l'antiquité, pour ainſi dire. Les mains des enfans & des femmes ſont ſur-tout ce que Raphaël a fait de plus mauvais, parce que dans

la nature elles ſont ordinairement ou trop groſſes ou trop maigres. L'on voit auſſi que Raphaël étoit accoutumé à étudier les formes des hommes faits ; ce qui fut cauſe qu'il ne ſut pas donner aux enfans cette morbideſſe & ce potelé que demande la nature enfantine. Il a donc, en imitant l'antique, fait, en général, ſes enfans trop ſages & d'un caractère trop grave. Quand il a peint d'après nature, on voit qu'il s'eſt principalement attaché aux têtes, mais il ne leur a pas donné aſſez de beauté ; ſans doute à cauſe qu'il ne s'eſt ſervi que d'enfans du peuple ; car il laiſſe toujours appercevoir dans ces têtes une nature commune, comme on le remarque clairement dans l'Enfant Jéſus du tableau de la *Madonna della Seggiola*, au palais Pitti à Florence, où l'on voit que l'Enfant eſt fait d'après nature ; mais il n'eſt ni noble, ni beau ; & quoiqu'il ſoit bien peint, & qu'il ait un air ſpirituel, il ne pourra jamais être comparé pour la grace & pour la beauté aux enfans du Titien. Les têtes des Vierges de Raphaël ſont belles ; cependant elles ne ſont pas comparables aux têtes antiques. J'en déduirai plus amplement la raiſon dans le chapitre où je parlerai de l'idéal de Raphaël.

Ses ouvrages n'ont pas non plus ni cette grandioſité, ni cette nobleſſe des anciens ; car il n'a pu s'élever au-deſſus du ſtyle de Michel-Ange, lequel en voulant être grand a été lourd, & qui en ſortant par une ligne convexe hors des limites de la nature, n'a plus trouvé le moyen d'y rentrer. Voilà pourquoi les anciens artiſtes du premier ordre lui ſont tous ſupérieurs, & ne paroiſſent pas maſſifs à côté de lui. C'eſt ainſi, par exemple,

que l'Hercule de Glicon, malgré toute ſa groſſeur & ſa forme majeſtueuſe, repréſente auſſi bien le héros qui couroit avec la vélocité du cerf, que celui qui vainquit le lion de Nemée; ce qu'on ne trouve point dans les figures de Michel-Ange, parce que les articulations des membres en ſont ſi peu déliées, qu'elles ne paroiſſent faites que pour l'attitude actuelle dans laquelle il les a repréſentées. Les chairs ſont trop pleines de formes rondes, & les muſcles ont une grandeur & une force trop égales; ce qui ne laiſſe pas aſſez appercevoir le mouvement des membres. Enfin, on ne remarque jamais dans ſes figures des muſcles oiſifs; & quoiqu'il les ſut admirablement bien placer, il ne leur donnoit pas le vrai caractère qui leur convenoit. Il n'exprimoit pas non plus aſſez bien la nature des tendons, qu'il faiſoit charnus d'un bout à l'autre, & ſes os étoient trop ronds. Raphaël prit plus ou moins de tous ces vices, ſans avoir une parfaite connoiſſance des muſcles, que Michel-Ange poſſéda beaucoup mieux que lui. C'eſt pourquoi il ne faut étudier Raphaël que dans les caractères qui lui étoient propres; c'eſt-à-dire, dans les perſonnages d'un moyen âge, qui ne ſont, ni d'une nature trop forte, ni d'une nature trop délicate: dans les vieillards, & dans ceux qui ſont d'une complexion nerveuſe. Car dans les caractères plus délicats, il eſt tombé dans le roide, & dans ceux d'une nature vigoureuſe, il n'a été que la charge de Michel-Ange.

Raphaël a pris toutes les formes humaines ſous toutes leurs faces; & je ſuis perſuadé que s'il eût vécu du tems des Grecs & dans leur pays, il ſeroit parvenu, en voyant leur belle nature, au plus haut degré de perfection, &

auroit égalé leurs chefs-d'œuvre. Mais il avoue lui-même dans une lettre à ſon ami, le comte Balthazar Caſtiglioni, à l'occaſion de la Galathée qu'il peignit dans le palais Chigi, aujourd'hui nommé le petit Farnèſe : « Que les bons conſeils & les belles femmes étant » fort rares, il étoit obligé de ſe ſervir de ſon imagina- » tion ». Il ne dit pas qu'il a ſu faire uſage des belles ſtatues antiques, mais fait ſeulement entendre qu'il cherchoit toute la beauté dans la nature, & ſemble ſe fier à ſon génie pour l'y trouver. Je crois donc pouvoir avancer que Raphaël n'avoit pas aſſez étudié l'antique; ou que du moins, s'il a cherché à l'imiter, il n'a eu pour modèles que des ouvrages médiocres & non du grand ſtyle. Il a ſeulement pris des anciens les règles générales, & les a imités dans cette partie qu'on peut appeller pratique ou manière, mais non pas dans leur beauté & dans leur perfection. Il a tâché de prendre dans la nature les choſes qu'il avoit trouvé belles dans les antiques du ſecond ordre; & c'eſt avec ces maximes qu'il a formé ſon goût. Il a donc excellé dans toutes les parties qu'il pouvoit trouver auſſi belles dans la nature qu'elles le ſont dans les ouvrages des anciens; mais ſon génie ne ſavoit pas ſuppléer à celles qu'il n'y trouvoit point. Tout ce que je viens de dire ne regarde que les formes, & non l'invention, ni l'expreſſion, dont je parlerai dans les chapitres ſuivans.

I I.

Du Clair-Obſcur de Raphaël.

RAPHAEL entendoit fort bien la force & le juſte emplacement du clair-obſcur; mais il n'avoit que cette partie qui appartient à l'imitation, ſans en connoître l'idéal; & quoiqu'il en ait par fois laiſſé appercevoir quelques traits, on voit bien que ce n'a été que par un effet du haſard ou par ſon bon goût naturel, & nullement par une méthode raiſonnée. La marche que Raphaël a tenue dans la compoſition de ſes tableaux, a été de ſe repréſenter ſon ſujet, comme ſi tous ſes perſonnages fuſſent vêtus de blanc. Après quoi il a diſpoſé ſes clairs où il voyoit ou ſavoit que ſa principale lumière devoit tomber; paſſant enſuite juſqu'au lointain, il dégradoit ces mêmes clairs : c'eſt par cette raiſon que ſes draperies blanches ou jaunes ſont placées ſur le premier plan de ſes tableaux.

Je fais à deſſein cette remarque, parce que je crois que la méthode de Raphaël & de l'école Florentine étoit d'employer des couleurs fort claires pour les draperies du premier plan des tableaux; au lieu que les peintres de l'école Lombarde, & les autres bons coloriſtes ſe ſont toujours ſervi des couleurs pures pour le premier plan de leurs ouvrages; ſavoir, du rouge, du bleu, & du jaune, qui ſont plus propres pour faire avancer les objets,

que ne l'eſt une couleur blanchâtre ; car le blanc produit toujours un effet aërien ſur les couleurs, & dégrade leur vivacité. De plus, Raphaël ſuivoit un principe plus erroné encore ; car il mettoit de pareilles lumières ſur les draperies, qui par leur nature doivent être d'une couleur pure. C'eſt ainſi, par exemple, qu'il a donné un vêtement bleu à l'apôtre aſſis ſur le premier plan du tableau de la Transfiguration, dont les lumières ſont toutes blanches ; ce quin e peut pas être, les ombres & les demi-teintes étant auſſi fortes qu'il les a faites. C'eſt ce que j'appelle pouſſer les couleurs juſqu'au blanc dans les lumières. Dans les ombres il les a pouſſées juſqu'au noir ſur le premier plan du tableau, pour les dégrader inſenſiblement juſqu'à l'union du clair & de l'obſcur. Cette méthode convenoit beaucoup à ſon goût ; parce qu'elle détache infiniment mieux les objets & leur donne plus de relief que toute autre dont on pourroit ſe ſervir ; mais elle eſt contraire à la propriété & à la vérité de la nature ; puiſqu'une draperie blanche ne peut jamais devenir auſſi ſombre que l'a fait Raphaël : ce qui l'a obligé de négliger la partie des reflets, qui contribuent tant à la clarté & à la grace.

Cette méthode de Raphaël dans la partie du clair-obſcur, eſt bien plus propre pour un petit tableau que pour un grand, par la raiſon que la variété du clair-obſcur y étant moins conſidérable, les maſſes en doivent être moins grandes, pour faire reſſortir ou fuir les objets. Par la même raiſon, Raphaël a été obligé de ſe contenter de peu de dégradation ; car pour dégrader

beaucoup ſes figures , il auroit été contraint de faire celles du ſecond plan déjà ſans ombres & ſans lumières , par conſéquent ſans force & ſans effet.

Ce n'eſt pas que je prétende que Raphaël ait ignoré abſolument les effets du clair-obſcur; je veux dire ſeulement que la grande habitude qu'il avoit de deſſiner, & de faire avancer ou reculer par le blanc & le noir les idées que ſon fertile génie lui ſuggéroit , l'a toujours porté à préférer le deſſin à la peinture méme. Auſſi ne voit-on , pour ainſi dire , point d'eſquiſſes coloriées de ſa main ; & quand il a fait de beaux accidens de clair-obſcur , ce n'a été qu'en imitant la nature. Il eſt à croire que Raphaël deſſinoit toutes ſes idées d'après de petits modèles de cire , pour voir l'effet de ſes compoſitions ; & je ſuis convaincu que les beaux accidens de lumière qu'on remarque dans le tableau de l'Héliodore & la bonne maſſe de clair-obſcur du tableau de la Transfiguration , viennent de l'effet de ſes modèles. Il me ſemble même le voir clairement dans le tableau de l'Ecole d'Athènes , & dans celui de la Théologie au Vatican , où l'on remarque un bon clair-obſcur du côté où ſes modèles lui ont porté naturellement des maſſes d'ombre. Dans les figures qui ſont oppoſées à la lumière , il n'y a aucun accident de lumière , parce que ſes figures ne lui en fourniſſoient point.

On entend par accident , dans la peinture , toutes les ombres qui ne tiennent pas à la rondeur & à la dégradation , mais qu'on eſt le maître de faire ou de ne pas faire : par exemple , lorſqu'on veut que la moitié d'une figure ſeulement ſoit éclairée , ou qu'il y ait une figure entière dans l'ombre ; ce qui demande qu'on mette à côté de cette

figure une autre figure ou un objet quelconque, qui la prive de la lumière, ou qui empêche qu'elle ſoit éclairée. Cette partie eſt libre & idéale dans la peinture ; c'eſt pourquoi on l'appelle accidentelle, puiſque ce n'eſt pas une ombre qui appartienne à cette figure même, mais qui lui vient d'un objet étranger.

Raphaël n'a donc pas entendu cette partie, & il n'a eu du clair-obſcur que ce qui tient à la dégradation, dont nous avons parlé. Peut-être bien même qu'il ſe contentoit ſouvent de faire ſeulement une partie de ſon tableau d'après des modèles ; car on apperçoit de fréquens défauts de clair-obſcur dans ſes grands ouvrages.

I I I.

Du Coloris de Raphaël.

RAPHAEL n'a pas eu de modèle pour le coloris comme il en a trouvé pour le deſſin. Il a donc été obligé de commencer par imiter foiblement la nature, ainſi que l'avoient fait les peintres qui étoient venus avant lui. Sa première manière ne lui permit même pas d'imiter la nature, car il commença par peindre à freſque. Nous voyons que le grand Corrége même n'a été ni ſi varié, ni ſi brillant dans ſes ouvrages à freſque que dans ceux qu'il a peints à l'huile, & qu'il n'y reſte de ſon goût particulier que la grace & le beau clair-obſcur. Le Titien n'a pas montré non plus une grande variété dans cette manière de peindre ; & l'on peut dire que dans ce genre Raphaël

a encore été plus varié que le Titien. La ſeconde manière de Raphaël, qu'il prit de Barthélemi de Saint-Marc, fut d'un meilleur ton de coloris, moins gris & mieux empâté, mais cependant trop uniforme. Toutes ſes figures ſont d'un coloris enfumé & rembruni, avec une peau groſſière & de nature commune. Il a tenu long-tems à ce goût, & l'on pourroit même dire qu'il ne l'a jamais quitté tout-à-fait.

Enſuite, en travaillant aux ouvrages à freſque du Vatican, il quitta, comme nous l'avons déjà remarqué, un peu ce goût, & reprit dans le tableau de la Théologie ſa manière léchée, qui, quoique timide, eſt cependant mieux raiſonnée. Il commença alors à ſe ſervir de chairs plus blanches & d'autres plus brunes, de teintes plus opaques & d'autres plus tranſparentes, comme on le voit dans le Chriſt & dans les anges, qui ſont tous d'une nature plus délicate que celle de l'homme : auſſi ce tableau eſt-il mieux colorié que tout ce qu'il a jamais fait à freſque. Dans la ſuite, ayant acquis une plus grande facilité dans l'exécution, ſon pinceau devint plus libre & ſon coloris plus embrouillé & moins diſtinct, comme on s'en apperçoit dans ſon Ecole d'Athènes. Il changea néanmoins encore une fois de manière quand il peignit ſon Héliodore, qu'il coloria d'un ton plus vigoureux & plus varié, & avec un pinceau plus hardi & mieux manié. Cependant le coloris gracieux ne lui étoit pas encore propre : ſes femmes & ſes enfans avoient toujours un œil griſâtre. Enfin, ſon goût pour le deſſin lui fit négliger entièrement le coloris, comme on peut le remarquer dans ſon tableau de l'Incendie de Borgos. Raphaël commença

alors à ſe négliger un peu dans toutes les parties de ſon art qui conduiſent à la perfection, & ne chercha plus qu'à finir promptement ſes ouvrages. Si ſon talent & ſa réputation ſouffrirent de cette négligence, il y gagna du côté de la fortune; car on prétend qu'il vivoit plutôt en prince qu'en artiſte.

Cela eut lieu ſous Léon X, qui étoit fort généreux, & très-indulgent envers Raphaël, d'autant plus que celui-ci ſut flatter le goût du pontife, en s'adonnant à l'architecture, & en faiſant des plans pour l'embelliſſement de Rome, que Léon vouloit remettre dans le même état de ſplendeur où elle avoit été ſous les empereurs Romains. Ces occupations nuiſirent beaucoup à ſon art; car il ſe contenta de faire travailler ſes élèves. Ce que je viens de dire, peut être vérifié, en comparant les tableaux qu'il fit au Vatican ſous Jules II, avec ceux qu'il exécuta depuis ſous Léon X. Cependant ſortant tout-à-coup de cette eſpèce de léthargie, comme je l'ai déjà remarqué, il s'apperçut de ce ſommeil & de la perte de ſa réputation. Il entreprit donc le tableau de la Transfiguration, où il déploya tout ſon talent, & auquel il porta toute ſon attention.

Le coloris de ce tableau eſt très-beau dans quelques parties, mais non pas dans toutes; les hommes en ſont mieux coloriés que les femmes. Je crois même qu'il y a des figures qui ne ſont pas de lui: par exemple, le Démoniaque & tout ſon groupe, où l'on reconnoît le pinceau timide de Jules Romain. Les têtes des apôtres, du côté oppoſé, ont toutes été retouchées par Raphaël, & l'on y reconnoît la touche hardie & vigoureuſe du maître;

cependant il y règne une égalité de tons qui rend les chairs dures & sèches. Raphaël avoit pour règle générale d'épargner les couleurs jaunes & rouges. Il entendoit aſſez bien les effets que les ténèbres font ſur les couleurs, qu'elles détruiſent & rendent griſâtres & noirâtres; mais il négligeoit, comme je l'ai déjà dit, les reflets & ne ſe ſervoit que de clairs & d'obſcurs, dont il compoſoit les demi-teintes, ce qui leur donnoit un œil griſâtre & enfumé. Comme les peaux fines ſont plus ſujettes à la variété des teintes que celles qui ſont graſſes & épaiſſes, celles de Raphaël, qui manquent de cette variété des reflets, ſont rudes & mattes.

Il eſt fâcheux que dans ſon meilleur tems Raphaël n'ait pas peint entièrement lui-même quelque tableau à l'huile, & qu'il ait toujours fait ébaucher ſes ouvrages par ſes diſciples, & principalement par Jules Romain, qui, à une manière extrêmement dure & froide, joignoit un pinceau fort timide, mais liſſe & léché. Je dis qu'il eſt dommage que Raphaël n'ait fait lui-même aucun ouvrage à l'huile, parce qu'on voit clairement dans le tableau de la Transfiguration que les têtes des apôtres, qu'il a retouchées & finies, & dont les caractères lui ont permis de donner des touches hardies & empâtées, ſont d'une grande beauté pour le coloris. Au contraire, la femme qu'on voit ſur la ligne de terre de ce tableau eſt d'un ton griſâtre & enfumé. Je penſe qu'elle n'étoit pas ainſi quand ce tableau ſortit des mains de Raphaël; mais que ne l'ayant retouché que légèrement, pour conſerver le liſſe & le léché de l'ébauche de Jules Romain, la couleur trop ſubtile n'a pu réſiſter au tems. Il y a un petit changement au

gros orteil du pied de la même figure, où l'on voit que, pour couvrir l'ébauche, il a été obligé d'empâter fortement; auſſi cet endroit eſt-il beaucoup mieux colorié & mieux peint que le reſte. Il a fait une pareille correction au pouce de la main en raccourci de l'apôtre qui eſt ſur le premier plan, de ſorte que cette partie eſt de même mieux coloriée & conſervée que le reſte. Ce que je dis, ſe reconnoît bien plus facilement par le propre portrait de Raphaël, qui ſe conſerve dans la maiſon Altoviti, à Florence, dont le faire reſſemble plus à celui du Giorgione & du Corrége qu'à celui de Raphaël dans ſes autres ouvrages, où l'on ne reconnoît ſa main que par la beauté du deſſin, par le fini, & par cette perfection qui le rendoit ſupérieur aux autres artiſtes.

Il ne faut pas s'étonner de ce que les ouvrages à freſque de Raphaël ſoient d'un plus beau coloris que ſes tableaux à l'huile. On peut en donner différentes raiſons: la première, c'eſt que Raphaël avoit plus d'habitude à peindre de cette manière que de l'autre; la ſeconde, c'eſt que les couleurs de terre que cet artiſte employoit de préférence, ſont beaucoup plus belles à freſque qu'à l'huile; mais il faut l'attribuer principalement à ce qu'il n'a pas pu ſe ſervir de ſes diſciples pour ébaucher ſes ouvrages à freſque; au lieu qu'à l'huile, c'eſt Jules Romain qui a preſque tout coulé ou ébauché. Il eſt ſûr que le faire du couler ſe fait toujours appercevoir quand le tableau eſt fini; car ſi cela n'étoit pas, & ſi l'on changeoit totalement l'ébauche, ce premier travail deviendroit inutile. Raphaël étoit ſi occupé à inventer & à deſſiner, qu'il ne pouvoit peindre lui-même ſes ouvrages; il ne

faiſoit donc que finir ce que Jules Romain n'avoit pu exécuter. Comme Raphaël n'a pas vécu aſſez pour reconnoître par lui-même le changement que le tems pouvoit opérer ſur ſes tableaux ; il s'eſt contenté de les retoucher légèrement, cependant avec ſoin ; car je ſuis perſuadé qu'il ne les quittoit que quand il croyoit les avoir bien finis. Mais la peinture à l'huile eſt ſujette à un grand inconvénient, c'eſt que la première couche des couleurs perce toujours & reparoît avec le tems, quand l'humidité & la graiſſe de l'huile ſe ſont évaporées. Lorſque les tableaux deviennent vieux, ils perdent l'éclat de la dernière couleur, & les premières couches ſortent alors fortement.

Je conclus donc que Raphaël a quelquefois bien colorié ; mais que la peinture à l'huile ne lui étoit pas aſſez familière pour qu'on puiſſe le placer, comme grand coloriſte, à côté de ſes contemporains, le Corrége & le Titien, qui l'ont ſurpaſſé dans cette partie. Cependant ſon coloris à freſque eſt préférable à celui de tous les maîtres de l'école Romaine qui l'ont ſuivi ; l'on peut même dire qu'il y a égalé les meilleurs maîtres des autres écoles. Mais comme cette manière de peindre eſt imparfaite par elle-même, on ne peut le juger d'après cela ſeul, & il n'y a pas aſſez excellé dans la peinture à l'huile pour qu'on puiſſe l'admirer.

I V.

De la Composition de Raphaël.

RAPHAEL a été non-seulement très-habile dans la partie de la composition, mais surprenant même. C'est celle qui lui a fait le plus d'honneur, & avec justice; car, outre qu'il y a excellé, il en a été le créateur, n'ayant eu aucun modèle en ce genre, ni dans l'antiquité, ni chez les modernes. C'est la partie dans laquelle on lui doit le plus; car il faut convenir qu'il en a enrichi la peinture, & qu'il l'a possédée à un tel degré de perfection, qu'on peut mettre en doute si jamais l'antiquité l'a vu portée à ce point, même par les plus grands artistes de la Grèce. On pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'humanité, s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au même degré que celle-ci.

L'objet que le peintre doit avoir principalement en vue dans ses ouvrages, c'est l'invention, c'est-à-dire, l'expression de la vérité, dans laquelle personne n'a égalé Raphaël. Toutes les figures de ses tableaux sont ce qu'elles doivent être, & ne sauroient servir à exprimer une autre passion. Le caractère pensif, le triste, le gai, le furieux, sont tous également bien rendus. Il n'a pas seulement donné l'expression convenable à chaque figure, mais le sujet entier & ses différentes épisodes ont les caractères requis pour servir d'accessoires à la figure principale. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est la variété

qu'il a ſu mettre dans une même expreſſion, & le jugement qu'il a montré, en ſe ſervant tantôt de pluſieurs figures pour rendre une ſeule expreſſion, & tantôt ſeulement d'une ſeule partie d'une figure ; le tout ſuivant que l'exigeoit ſon ſujet, & non pas au haſard & par un ſimple luxe d'imagination, mais ſelon la véritable dignité, & ſelon que la force de l'expreſſion le demandoit.

Il offre des variétés ſans contradiction, des paſſions violentes ſans grimace & ſans baſſeſſe ; il a même connu l'expreſſion de l'ame & ſes effets ſur les tendons des différentes parties du corps, qu'il a quelquefois exprimés par le ſeul mouvement d'un doigt. Il a ſu faire uſage auſſi de choſes qui n'étoient bonnes que parce qu'il ſavoit les employer à propos, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. Enfin, il y a autant de différence entre la compoſition ou l'ordonnance d'un tableau de Raphaël & celle de tous les autres peintres, qu'il peut y en avoir entre Alexandre ou tel autre héros, & un comédien qui, ſur le théâtre, feint d'être le perſonnage qu'il repréſente, & qui tâche d'imiter les attitudes que le héros auroit priſes lui-même. Cette différence vient de ce que ces artiſtes n'ont pas ſu trouver, comme Raphaël, le juſte degré du ni plus ni moins de mouvement que l'ame produit ſur le corps ; & qu'ils n'ont pas réfléchi qu'une action pouſſée juſqu'à l'excès, ne convient qu'à un inſenſé ; de ſorte qu'au lieu de perſonnes animées par une paſſion grande & forte, ils en ont fait des eſpèces de frénétiques ; tandis que pour rendre les mouvemens d'une ame tranquille & ſage, ils ont peint des figures froides & inſenſibles.

Ce juſte degré, ſi difficile à ſaiſir, ne peut s'apprendre

que par la même route que ce grand homme a prise. Il étoit sans doute doué d'un génie supérieur, non de celui qu'on croit, en général, propre à la peinture, qui n'est qu'une imagination brillante; mais d'un génie réfléchi, vaste & profond; car pour devenir un grand peintre, il n'est pas tant nécessaire d'avoir une grande vivacité d'esprit, qu'un discernement juste, capable de distinguer le bon du mauvais, avec une ame tendre & sensible, sur laquelle tous les sentimens de la vertu font une prompte impression comme sur une cire molle, mais qui cependant ne change de forme qu'au gré de l'artiste. Tel doit être le génie du peintre, & tel a sans doute été celui de Raphaël; car pour donner cette variété que nous remarquons dans ses compositions, il falloit nécessairement qu'il pût modifier à l'infini ses propres sensations; puisque, sans avoir bien conçu le mouvement que doit faire un homme, dans la situation déterminée où nous le supposons, on ne sauroit le rendre sur la toile. L'esprit préside à toutes nos actions; par conséquent celui qui ne sait pas se représenter vivement une chose, saura bien moins encore la peindre; & si l'on y parvenoit par quelque moyen artificiel, on ne peindroit tout au plus qu'un corps sans ame, qui ne feroit aucune impression sur l'esprit du spectateur pour échauffer son imagination de ce qu'on auroit voulu lui représenter.

Raphaël a donc employé pour cela une manière sûre & toute différente de celle des autres peintres. Communément, la première chose sur laquelle les artistes fixent leur attention, préférablement à toutes les autres, c'est l'agencement & la composition de chaque figure, selon le contraste & les règles de l'art. Mais Raphaël n'a pas suivi

ſuivi cette méthode : il ſe repréſentoit d'abord dans ſon eſprit toutes les parties comme il convenoit qu'elles fuſſent pour concourir à l'expreſſion générale ; enſuite, il penſoit à l'objet principal de ſon ſujet ; & enfin, à chaque figure en particulier, dont il n'en plaçoit aucune ſans avoir examiné auparavant quelles étoient celles qui devoient paroître le plus, en commençant toujours par les parties qu'il vouloit faire agir pour exprimer la paſſion de l'ame, & en laiſſant plus ou moins oiſives celles qui n'y étoient pas néceſſaires. Il obſervoit la convenance & le caractère de chaque figure en particulier ; il ſavoit qu'une perſonne vertueuſe doit avoir un caractère modéré ; qu'il ne faut pas qu'un philoſophe, qu'un apôtre ait l'attitude d'un ſoldat ; en un mot, il a ſu, par ce moyen, exprimer la ſimplicité d'eſprit, le recueillement & toutes les paſſions, tant intérieures qu'extérieures. J'entends par paſſions intérieures celles que le peintre doit exprimer par les moindres parties & les membres les plus délicats, tels que le front, les yeux, les narrines, la bouche, les doigts, &c. Les paſſions extérieures ſont celles qui ſe manifeſtent par des mouvemens violens, qui ſont les effets d'une paſſion ſpontanée, ou portée à l'excès. Raphaël eut ſoin auſſi de ne jamais faire une action achevée, ou du moins très-rarement. J'appelle action achevée, lorſqu'il ne reſte plus rien à faire pour la terminer : par exemple, une perſonne qui marche, quand elle a fait un pas, en poſant le pied par terre, ne peut faire autre choſe que de recommencer cette même action. Ainſi, cette attitude ne fera pas un auſſi grand effet dans un

tableau que celle d'une figure repréfentée actuellement en action & qui n'a pas encore achevé le pas; vu que par ce moyen on laiffe travailler l'imagination du fpectateur, qui s'appercevra facilement que la figure doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas refter immobile comme celle qui a fini ce mouvement, & qui peut demeurer tranquille fans en faire un autre. De même, une figure qui femble vouloir jeter, prendre ou donner quelque chofe, produira un meilleur effet que celle qui a déjà rempli ces mouvemens, puifque l'action étant finie, la figure refte oifive & fans occupation.

Raphaël a employé une fineffe de l'art, peu connue des artiftes vulgaires; favoir, cette heureufe négligence, qui eft fi difficile à acquérir fans un parfait jugement; c'eft-à-dire, la méthode de cacher avec adreffe une partie du corps, telle qu'une main, un pied, &c.; car on ne peut pas dire qu'il n'a pas montré ces parties parce qu'il n'a pas fu les bien faire; mais il ne s'eft fervi de cette fage économie que pour ne pas montrer des parties qui feroient reftées oifives, ou qui auroient ôté aux parties principales quelque éclat de leur beauté. Il a fouvent caché auffi certaines parties, à caufe du mauvais effet qu'elles auroient produit avec une autre partie qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette idée, c'eft qu'il n'a pas fait ufage de cette méthode dans fes figures principales, mais feulement dans celles qui pouvoient fouffrir quelque négligence apparente.

Je fens qu'on fera furpris de ce que je préfère la compofition de Raphaël à celle de tous les autres peintres;

je vais en dire la raiſon, afin que tout homme de goût puiſſe mettre mes idées en parallèle avec la vérité, & me juger en conſéquence.

La compoſition eſt, en général, de deux eſpèces. Celle de Raphaël, eſt le genre expreſſif, que l'on pourroit dire avoir auſſi été celui du Pouſſin & du Dominicain. La ſeconde eſpèce, eſt le genre théâtral ou le pittoreſque, qui conſiſte en une diſpoſition agréable des figures du ſujet qu'on traite: Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre, & après lui Pierre de Cortone. Ces deux derniers peintres ont laiſſé à la poſtérité leur goût, qui eſt très-agréable pour les yeux, mais froid & peu eſtimé des vrais connoiſſeurs. J'ai donc donné la préférence à Raphaël ſur tous les autres artiſtes dans cette partie, parce que la raiſon a préſidé à tous ſes ouvrages, ou du moins à la plus grande partie. Il ne s'eſt pas laiſſé ſéduire par des idées communes, ou même par de belles idées dans ſes figures acceſſoires, qui auroient détourné l'attention de l'objet principal, & en auroit diminué la beauté. Le Pouſſin, au contraire, eſt ſouvent tombé dans ce défaut, ainſi que le prouve ſon tableau de la Femme adultère, qui eſt ſi fameux, & qui ne ſeroit guères eſtimé ſi l'on en ôtoit les acceſſoires. Le Chriſt en eſt mauvais; & au lieu d'avoir donné au groupe des accuſateurs l'air de gens de crédit, & au Chriſt celui d'un juge divin, on voit qu'il a porté ſa plus grande attention ſur les figures qui naturellement ne méritoient aucun ſoin. Ce qu'il y a de plus beau dans ſon Pyrrhus, c'eſt le fond, ainſi que les figures placées au-delà de la rivière, & les ſoldats ſur le devant du tableau, qui ne

ſont que des copies répétées du Gladiateur ; les femmes ſont très-communes ; en général, il manquoit ſes figures principales, & les acceſſoires font le plus grand mérite de ſes tableaux. Il n'avoit pas les idées ſi grandes, ni ſi élevées que Raphaël, & d'ailleurs il affectoit trop d'érudition. Je crois qu'il a quelquefois composé exprès des tableaux pour y mettre ce qu'il avoit vu ou lu de l'antiquité. Il n'avoit ni la grandioſité, ni la grace de Raphël ; il étoit même froid & roide dans le noble, & meſquin dans le gracieux. Son Aſſuérus eſt une preuve de ſon ſtyle froid : l'Eſther en eſt belle, mais elle reſſemble à une ſtatue ; le groupe des femmes qui la ſoutiennent eſt trop ſymétrique, trop roide & d'action achevée ; celles des côtés ſemblent avoir pris leur ſituation par convenance, pour ſe trouver toutes deux à genoux, dans une action auſſi momentanée que doit le paroître le ſujet que repréſente ce tableau. Le Pouſſin étoit néanmoins un excellent peintre pour l'expreſſion de la nature commune & pour les caractères bas & violens. Les fonds de ſes tableaux ne ſont que trop beaux. La partie dans laquelle il excelloit étoit celle de l'invention, qu'on peut appeller l'économie d'un tableau ; c'eſt-à-dire, l'idée qu'on ſe fait plutôt du ſite où une action ſe paſſe, que de la compoſition des perſonnages mêmes qu'on veut repréſenter.

Le Dominicain paroît avoir eu beaucoup d'expreſſion & un bon deſſin, parce qu'il ne poſſédoit pas d'autres parties. Toutes ſes têtes ont de l'expreſſion ; mais on ne ſait trop ce que cette expreſſion doit ſignifier, ſi ce n'eſt un certain air timide qu'il leur a donné, bien ou mal-à-

propos, & qui reſſemble plutôt à une grimace qu'à l'effet d'une paſſion. Cet air d'ailleurs paroît plus propre aux enfans qu'aux perſonnes d'un âge formé; car il n'eſt pas néceſſaire qu'ils aient une phyſionomie ſpirituelle : il a donc bien réuſſi dans les enfans; mais au reſte il eſt trop froid, trop découſu, & d'un caractère trop égal. Sa nature eſt ſouvent commune; & trop charmé d'une idée qu'il avoit bien rendue, il l'a trop multipliée. Enfin, on peut dire, pour la compoſition en général & qu'il faudroit que Raphaël eût deſſiné les figures, diſpoſé les groupes; que le Pouſſin eût fait les fonds & les acceſſoires, & que le Dominicain ſe fût chargé ſeulement des enfans. Il faut donc convenir, je penſe, que la partie de Raphaël eſt la principale & celle qu'il faut préférer aux autres. Secondement, leur ſtyle & leur faire ne ſont pas propres pour attacher l'eſprit du ſpectateur. Quelques ſujets qu'ils repréſentent, leurs figures ſont toujours les mêmes, par conſéquent leurs ouvrages ne peuvent pas ſervir de leçon de vertu ou de morale; au lieu qu'un tableau plein d'expreſſion peut produire cet effet, & faire fermenter la vertu en cauſant une ſenſation agréable.

Si Raphaël eſt ſupérieur à tous les peintres dans la première partie de la compoſition, il ne l'eſt pas moins dans la ſeconde, que j'appelle l'effet ou la vérité.

On m'objectera peut-être que les peintres *à machines*, ou d'une compoſition théâtrale, tels que Lanfranc & Pierre de Cortone, n'ont pas pu s'aſſujettir à une exacte vérité, parce qu'ils ſe ſont laiſſé tranſporter, par le feu de la compoſition, hors des limites d'une ſcrupuleuſe exactitude. Mais il faudra cependant convenir qu'il n'eſt

pas moins néceffaire de fe tenir à la vérité dans une compofition de cent figures, que dans celle de dix. Cela ne peut donc point fervir d'excufe, d'autant plus que je ne parle ici que de l'invention & non de l'effet, qui appartient à la partie du clair-obfcur, dans laquelle je conviens que Raphaël n'a point poffédé l'idéal néceffaire. Au refte, aucun peintre n'a compofé des tableaux ni plus grands, ni plus remplis de figures que Raphaël. Il a bien groupé fes figures, fes groupes font bien agencés, & chaque figure eft d'un bon enfemble : que peut-on demander de plus ?

J'avertis d'ailleurs les critiques de ne point juger Raphaël fur les gravures qui ont été faites d'après fes deffins, mais feulement fur ce qu'il a bien exécuté ou fait exécuter par fes difciples. Il a fait ce que font tous bons peintres, c'eft-à-dire, qu'après la première difpofition confufe, il s'eft attaché feulement à une figure ou à un groupe, & qu'il a cherché la compofition entière en différentes fois & par différens deffins : ce qui n'eft pas un défaut de génie, mais prouve, au contraire, un bon efprit qui n'eft pas facile à contenter. Heureux l'artifte qui par chaque ouvrage devient plus favant, & dont l'efprit pofsède affez de reffource pour porter fon art au plus haut degré de perfection.



V.

De l'Idéal de Raphaël.

J'APPELLE idéal, comme je l'ai déjà dit au premier chapitre, tout ce que nous ne voyons que par les yeux de l'imagination, & non par ceux du corps : ainſi l'idéal dans la peinture conſiſte dans le choix des choſes les plus belles que nous offre la nature, dépourvues de toute imperfection, & de toutes les parties gratuites & inutiles.

Il y a donc de l'idéal dans toutes les parties de la peinture. Dans le deſſin, c'eſt la beauté des formes au-deſſus de la nature, & l'art d'unir de belles parties qui ſoient bien agencées enſemble. Dans le clair-obſcur, ce ſont les maſſes & les accidens ſuppoſés ou recherchés de lumière, pour accroître la beauté d'un ouvrage. Dans le coloris, c'eſt le choix du ton qu'on donne aux objets repréſentés, & des couleurs locales plus fières ou plus tendres, avec la connoiſſance de celles qui ſont plus ou moins propres à recevoir les rayons de lumière. L'idéal du coloris conſiſte donc à choiſir & à employer avec art ces choſes, & à donner, en général, à un tablean une belle harmonie de tons. Dans la compoſition, c'eſt l'invention de choſes qu'on n'a point vues, & d'expreſſions qu'on ne peut copier d'après la nature; enfin l'emploi d'accidens & d'idées purement poétiques. L'idéal s'étend

même fur le caractère des perfonnages qu'on veut repréfenter, fur les attitudes, les airs de tête, les mouvemens des mains, des pieds, de tout le corps même, felon le tempérament qu'on doit leur donner, afin qu'ils produifent un bon effet & de la variété dans le tableau.

Qu'on ne foit pas furpris de ce que je mette dans l'idéal de la compofition le caractère des formes, qui femble appartenir au deffin. L'idéal embraffe deux parties : la première, qui confifte à imaginer les chofes & à connoître leur véritable emplacement, tient à la compofition; la feconde, qui eft du reffort du deffin, confifte dans l'exécution, ou à donner à chaque ligne le même caractère.

L'idéal entre auffi dans la compofition des draperies; car on ne peut pas donner des draperies tranquilles à un homme qui court rapidement. Dans un ange qui vole, par exemple, il faut défigner par la draperie s'il monte ou s'il defcend; de même qu'il faut indiquer par les plis pofés fur chaque membre, & par ceux de la draperie en général, fi la figure eft actuellement en action, ou au retour de l'action; fi le mouvement a été doux, prompt, ou violent; fi c'eft le commencement ou la fin d'une action; enfin, on peut mettre, je crois, de l'idéal jufques dans les cheveux.

Je confeillerois aux jeunes peintres de lire les poëtes, pour apprendre & concevoir parfaitement l'idéal, & jufqu'où on peut le porter, puifqu'ils n'ont rien écrit qu'ils ne fe foient imaginés de voir. L'idéal fe trouve par-tout; car il n'y a aucun art, ni aucune fcience qui n'ait fa partie idéale; mais il n'y en a aucun où l'idéal faffe un plus grand

grand effet que dans la poéſie & dans la peinture, quand il y eſt traité ſavamment. C'eſt pourquoi les anciens diſoient que la peinture étoit une poéſie muette, & la poéſie une peinture parlante * ; mais revenons à Raphaël.

Il n'a pas porté l'idéal au-delà de la nature dans le deſſin ; mais il en a eu beaucoup dans la partie qui regarde l'exécution des caractères qu'il a voulu repréſenter. Si l'on me dit que les têtes de Vierge qu'il a faites ſont ſi belles, qu'on auroit de la peine à s'imaginer rien de plus beau ; je répondrai que cela ne peut être attribué qu'à la beauté de l'expreſſion. Il a peint ſavamment la modeſtie, la nobleſſe, la pudeur, l'amour de la Vierge pour ſon fils ; & c'eſt par-là qu'il nous enchante. Mais tout homme inſtruit avouera que ſi la fille de Niobé de l'antique étoit dans une ſemblable ſituation, elle ſurpaſſeroit de beaucoup les Madonnes de Raphaël. Celui-ci paroîtroit avoir peint une reine noble & gracieuſe, tandis que l'antique reſſembleroit véritablement à la Mère de Dieu ou à une perſonne divine. Raphaël a changé & ſurpaſſé la nature dans les caractères & dans leur expreſſion, mais

* C'eſt dans ce ſens que le Titien, en parlant d'une de ſes compoſitions, dit : *Mando ora la poeſia di Venere ed Adone.* « Je vous » envoie le poëme de Venus & d'Adonis ». Le poëme dont il veut parler, étoit un tableau qu'il avoit fait pour Philippe II, lorſqu'il n'étoit encore que prince d'Eſpagne, & qu'il adreſſoit à Benavidès pour lui être préſenté. Il y en a une copie à Rome dans le palais Colone, & il a été gravé pluſieurs fois. Voyez *Racolta di lettera ſulla Pittura, tom. II, p.* 242. Note du Traducteur.

non dans la beauté qui pourroit ſe trouver à un plus haut degré dans la nature même. En général, il a donné un air aſſez agréable à ſes figures; elles paroiſſent preſque toutes d'un caractère vertueux, mais ce ne ſont toujours que des hommes. La figure du Chriſt n'eſt chez lui qu'un mortel ordinaire, quand on le compare au Jupiter ou à l'Apollon. Ses Pères éternels ſont des figures qu'on peut trouver auſſi dans la nature, qui nous en offre même de plus beaux modèles. Pour faire un Etre divin, il auroit fallu que ſes airs de tête euſſent plus de majeſté, & qu'il eût moins fait ſentir les parties qui indiquent la nature mortelle. La peau ridée, les yeux ternes & troubles indiquent les beſoins de l'humanité. Quelle impropriété de repréſenter le Créateur de tout ce qui exiſte ſi débile & ſi foible? Si la convenance exige qu'il ſoit âgé, il faut ſeulement que ce ſoit avec un caractère qui puiſſe nous donner l'idée d'une perſonne vénérable par ſon âge, & qui rempliſſe l'imagination des grandes idées que nous devons avoir du maître du monde; ſans qu'il ſoit néceſſaire de s'arrêter à la vérité, comme l'a fait Raphaël, qui l'a repréſenté avec tous les défauts de la vieilleſſe.

Les Grecs ont excellé dans cette partie. Ils ont produit des êtres véritablement immortels. Ils ont évité de marquer les muſcles, & n'ont même pas exprimé ſi fortement les tendons ſur les figures des dieux que ſur celles des hommes. Si l'on prétend que ces choſes paroiſſent dans la ſtatue d'Hercule, je répondrai qu'il eſt repréſenté comme ſe repoſant après ſes travaux; & que s'il eût été déjà alors au rang des dieux, l'artiſte ne lui auroit pas donné cette attitude. Il l'a donc montré comme un homme divin,

mais qui n'étoit pas encore admis au rang des immortels. L'Apollon & le Jupiter du Vatican peuvent fournir des preuves de ce que j'avance.

Les Anciens furent de même bien fupérieurs à Raphaël dans la partie de l'harmonie, & dans l'accord des formes & de leurs contours. Raphaël a mis beaucoup de foin au front de fes figures, & leur a donné par ce moyen un air ferein ou fombre, penfif ou gai, &c.; mais il n'a pas obfervé quel nez ou quelles joues convenoient le mieux à ce front. Les anciens, en faifant le front plat & ferein, faifoient auffi le nez plat & carré, avec les joues de la même forme & du même caractère. Enfin, les beaux ouvrages antiques ont cet avantage, que par une partie du vifage on peut reconnoître comment eft fait le refte; ce qui ne fe trouve pas chez Raphaël : car on pourroit mettre à toutes fes têtes un autre nez, qui y conviendroit auffi bien que celui qu'on en auroit ôté. Dans fes têtes de Vierge on voit le front toujours ferein, parce qu'il a voulu leur donner de la nobleffe & de la pudeur. La même chofe fe trouve dans les filles de Niobé. Raphaël a eu en cela pour objet l'expreffion & non la beauté; fans quoi il leur auroit fait le nez d'un contour plus modéré & moins chargé; mais comme il ne cherchoit que l'expreffion, il a, pour ainfi dire, négligé tout le refte. Il leur a fait des joues potelées & rondelettes, pour leur donner un air jeune & virginal; ce qui n'eft pas conforme à la vérité; car une perfonne dont les joues font charnues, a prefque toujours le front partagé en plufieurs parties par la groffeur des mufcles. Il y a infiniment plus d'accord & de beauté dans l'antique. Les bouches

des Madonnes de Raphaël font preſque toutes une grimace riante, pour marquer l'amour & l'innocence enfantine ; ce qui ne convient pas à la beauté : on en peut dire autant de l'air de modeſtie qu'il a donné aux yeux.

Je conclus de tout ce que je viens de dire, que Raphaël n'étoit pas idéal dans la beauté, mais ſeulement dans la partie de l'expreſſion. Si l'on prétend que je me trompe, qu'on me diſe pourquoi il n'a pas auſſi bien fait les anges, qui doivent être ce que nous connoiſſons de plus beau & de plus idéal, parce que l'artiſte peut s'y livrer entièrement à ſon imagination. Que n'a-t-il peint les Graces ou Vénus dans le goût des antiques, ou du moins quelque choſe d'approchant ? Mais quand il n'avoit pas quelque forte expreſſion à rendre, il n'a été que ſimple imitateur de la nature, & n'a ſu employer aucune beauté idéale. Je crois donc pouvoir conclure que Raphaël n'a pas mis beaucoup d'idéal dans le deſſin, quoiqu'il ait eu un bon goût. Il en a eu auſſi fort peu dans le coloris ; & dans le clair-obſcur il n'en a pas montré du tout ; mais il en a fait voir beaucoup dans la compoſition en général, & a été parfaitement idéal & d'une grande beauté dans la partie de l'expreſſion. On doit donc admirer principalement Raphaël pour la compoſition, l'expreſſion & la ſymétrie ou la proportion de certains genres de figures, ainſi que pour le bon goût de ſon deſſin. Il a donné auſſi l'exemple des belles draperies, ſi ce n'eſt qu'il y a mis trop peu de variété.

CHAPITRE III.

Réflexions générales ſur le Corrége.

LE Corrége a commencé, ainſi que tous les autres peintres de ſon tems, par un goût ſec & une ſervile imitation de la nature, dont il s'eſt néanmoins affranchi plutôt qu'eux. On prétend qu'il n'a pas connu l'antique, ce qui ſemble démenti par quelques-unes de ſes femmes, qu'il paroît avoir faites d'après la Vénus de Médicis. On ſait qu'André Mantegna, ſon maître, étoit grand partiſan de l'antique, au point que ſes adverſaires diſoient qu'il feroit mieux de peindre ſes tableaux en griſaille qu'en couleurs, parce qu'alors ils imiteroient davantage les bas-reliefs antiques, ce qui n'eſt cependant pas vrai; car il n'avoit ni la grace, ni la beauté, ni même le ſtyle des anciens, quoiqu'il cherchât à les imiter. Or, ſi le Corrége a été le diſciple d'André Mantegna (ce qui paroît aſſez probable, puiſque ſes ouvrages tiennent de ſon goût, ſi ce n'eſt qu'ils ſont un peu plus moëlleux) il eſt vraiſemblable que le diſciple d'un partiſan de l'antique aura connu l'antique. On dit auſſi qu'il n'a jamais été à Rome, ce qui eſt encore incertain; car on aſſure que l'idée principale de ſa coupole à Parme a été priſe du tableau d'un ancien peintre, qui eſt dans l'égliſe des Apôtres à Rome. La vérité eſt, qu'on ne ſait rien de

positif à cet égard, non plus que de beaucoup d'autres faits qu'on raconte de lui, & qui sont tous si contradictoires les uns aux autres, que je me dispenserai de les rapporter ici.

Le premier goût du Corrége fut sec & mesquin, quoiqu'il peignit alors ses figures d'après nature. Il ouvrit enfin les yeux & sentit qu'il ne suffit pas de copier indistinctement la nature, mais qu'il faut y choisir le bon du mauvais pour la rendre plus agréable. Il connut alors que l'art ne peut pas parvenir à imiter parfaitement la nature dans toute son étendue, qu'il faut par conséquent se borner à imiter l'effet de la nature. Cette connoissance le porta à changer son premier style; il devint plus moëlleux & fondit mieux ses couleurs qu'il ne l'avoit fait jusqu'à ce tems-là. Il trouva que ce n'est pas par la rondeur seule des parties qu'on parvient à bien imiter la nature; mais qu'il faut interrompre cette même rondeur & en varier les formes : il acquit par-là une manière de dessiner qu'on avoit ignorée avant lui. Il commença à employer les contours ondoyans qui donnent une si grande élégance au dessin. Il s'est servi pour cela de la nature de son pays, dont les habitans ressemblent beaucoup aux figures qu'il a peintes. Enfin, il perfectionna de plus en plus son talent, & parvint à donner le dernier degré de force à ses tableaux; de sorte qu'on peut dire que le Corrége a été original dans sa manière, & qu'il n'a même encore été imité par personne, quoique les Caraches l'aient essayé, mais sans y réussir. Louis Carache étoit dur & trop uniforme; Annibal n'a pas donné assez de variété à ses formes. Le Corrége faisoit des contours ondoyans, tandis qu'An-

nibal Carache ſe ſervoit de contours ronds, & ne faiſoit preſque jamais de formes convexes. Je ne parlerai pas du coloris, dans lequel les Caraches n'ont jamais excellé; car leurs couleurs ſont toutes mattes.

Enfin, le Corrége a été auſſi peu imité que Raphaël, parce qu'il a poſſédé, comme lui, une partie tranſcendante de l'art. Si Raphaël a été ſupérieur dans l'idéal de la compoſition, le Corrége l'a été dans l'idéal du clair-obſcur & d'une partie du coloris. Examinons maintenant le Corrége dans les parties les plus importantes de l'art, en commençant par le deſſin.

I.

Du Deſſin du Corrége.

LE deſſin du Corrége a d'abord été ſec, ſervile & roide. Je crois voir en lui une eſpèce d'inventeur de l'art; car il a puiſé ſon plus grand talent dans la nature, où il a découvert, peu à peu, la variété de ſes contours. S'il m'eſt permis de dire mon ſentiment, qui n'eſt fondé que ſur ce que je penſe avoir apperçu dans ſes ouvrages, & non ſur des preuves démonſtratives, je crois pouvoir avancer qu'il a connu l'antique & qu'il a tâché de l'imiter. Peut-être bien ne l'a-t-il pas vu comme on le voit à Rome, mais comme on pouvoit le voir à Parme & à Modène, c'eſt-à-dire, en petite quantité & d'une claſſe inférieure. Je fonde ma conjecture ſur ce qu'on n'a pas d'ouvrages du Corrége qui tiennent de ſa manière sèche & de ſon

grand ftyle à la fois, une efpèce de talent mitoyen. Il faut peu de chofe à un grand génie pour développer le germe du talent qu'il pofsède, & que fouvent il ignore lui-même jufqu'au moment où quelque objet vienne à l'échauffer. Je m'imagine que quelque ouvrage de l'antiquité aura produit fur le Corrége le même effet que les ouvrages de Michel-Ange ont fait fur l'efprit de Raphaël; ce qui n'auroit pu avoir lieu, fi ce même génie n'avoit pas déjà repofé en eux, & que les objets extérieurs n'ont fait que mettre en action.

Il ne faut pas s'étonner de ce qu'on n'a aucunes particularités touchant le Corrége, puifque les écrivains s'accordent à lui donner un naturel timide. Peut-être a-t-il été à Rome fans être connu de perfonne, comme cela arrive fouvent aux jeunes artiftes. Sinon, il faut fuppofer que le Corrége n'eft parvenu à ce degré de perfection qu'en étudiant, avec une conftance fingulière, quelques beaux morceaux de l'antiquité, ou qu'il a trouvé ce beau ftyle de deffin & cette grande manière à force de chercher la variété dans les formes & dans le clair-obfcur. Il fe pourroit qu'ayant toujours voulu interrompre fes contours par les clairs-obfcurs, pour avoir une continuelle variété de teintes, comme je le ferai voir dans le chapitre fuivant, il ait découvert qu'il ne pouvoit y parvenir par des contours droits & fimples; car fi la forme extérieure eft fimple & droite, les formes intérieures ne peuvent pas être ondoyantes. En effet, on voit dans les ouvrages du premier tems du Corrége, où il a employé la ligne droite, qu'il n'y reffemble pas à lui-même; parce que ce qui caractérife fon deffin, c'eft un contour ondoyant,

doyant, c'eſt-à-dire, un contour toujours compoſé de lignes courbes, concaves ou convexes, & dans lequel les lignes droites ſont ménagées ou ſupprimées. La grandioſité & la grace ſont encore des parties que le Corrége a poſſédées; car la ligne convexe agrandit le ſtyle, & la ligne concave donne de la légèreté. Les anciens ont encore formé leurs contours de plus d'eſpèces de lignes & d'angles que ne l'a fait le Corrége, puiſqu'ils ſe ſont ſervi de lignes convexes, de droites, de concaves & d'angulaires; au lieu que le Corrége n'a fait uſage que des deux lignes oppoſées; ſavoir, la concave & la convexe: c'eſt ce qui le rend manièré & quelquefois maſſif, parce qu'il a employé ſouvent la ligne convexe au lieu de la droite, & par fois la ligne concave au lieu de l'angulaire. Voilà auſſi pourquoi il n'a pas été auſſi vigoureux que Raphaël, ni auſſi noble, ni auſſi caractériſé que l'antique. Cependant il n'eſt pas à mépriſer pour la partie du deſſin, comme beaucoup de monde l'a penſé; car on ne peut lui diſputer une partie de l'art, & même la plus idéale, dans laquelle réſide la grace.

I I.

Du Clair-Obſcur du Corrége.

LE Corrége a porté au plus haut degré la partie du clair-obſcur, & je m'étonne de ce qu'on ne loue jamais que ſon coloris, qui n'eſt pas exactement la partie dans laquelle il excelloit. Si les peintres avoient une parfaite

connoiſſance de leur art, ils s'appercevroient facilement que ſon plus grand mérite conſiſte dans la rondeur & dans la vérité de ſon clair-obſcur; & que ſi on lui ôtoit cette partie, il ſeroit inférieur au Giorgione, au Titien & à Van-Dyk. Mais cette grace qui eſt l'effet de la rondeur & de l'élégance de ſon ſtyle toujours remuant, varié & interrompu, eſt la partie qui enchante & qui faſcine les yeux; ce qui nous oblige en quelque façon d'avouer que ſi le Corrége n'a pas peint des hommes parfaits, il en a fait du moins des êtres plus gracieux qu'ils ne le ſont, pour ainſi dire, dans la nature.

Je conclus donc que le Corrége a ſurpaſſé tous les peintres dans la partie du clair-obſcur. Raphaël l'a bien connu, comme je l'ai remarqué à ſon article; mais il n'a cependant pas pu parvenir à rendre l'effet de la nature; & par conſéquent a manqué à la vérité dans cette partie. La vérité, dans la peinture, eſt ce qui exiſte réellement, qui n'eſt ſujet à aucune contradiction, & qui ne diffère pas de la choſe repréſentée.

La nature ne nous préſente jamais pluſieurs objets dans un même degré de force; c'eſt auſſi ce que le Corrége a parfaitement bien obſervé. Il eſt certain que la forme d'un corps expoſé en face de la lumière paroît différente de celle d'un corps autrement éclairé; & que la forme même cauſe différens accidens de lumière: un corps rond, par exemple, produit un point de lumière, & une plate forme occaſionne un trait étendu de lumière. C'eſt ce qui fit concevoir au Corrége qu'il ne devoit point donner à des objets différens une même quantité de force, ou une même forme de lumière. Il a conſidéré auſſi que le fond d'un tableau

doit être différemment éclairé , ſuivant que l'air intermédiaire en reçoit la lumière ; car ce qui eſt ſur le devant du tableau , eſt ſuppoſé ne pas être voilé par les corpuſcules éclairés qui circulent dans l'air ; au lieu que le fond,qui eſt plus reculé,doit être regardé comme couvert de pluſieurs couches de ces corpuſcules , & par conſéquent comme moins clair & plus gris ; vu que les ténèbres & les lumières mêlées enſemble forment des teintes griſâtres. Enfin il a connu qu'il étoit néceſſaire d'employer une variété continuelle & parfaite ; de manière qu'il n'a preſque jamais répété la même force ni de clair, ni d'obſcur.

Une autre partie qui augmente beaucoup la beauté de ſes ouvrages ; c'eſt qu'il a donné à chaque ton de couleur locale qu'il a ſuppoſé , le même degré de ton dans les ombres que dans les clairs. Par exemple , dans un tableau du Corrége , il eſt facile de diſtinguer l'ombre d'une draperie couleur de roſe d'avec celle d'une draperie rouge , & celle d'une chair blanche d'avec celle d'une chair brune. Pour donner de la force à une chair blanche , il ne l'a pas laiſſé ſans ombres , mais il en a fait les ombres toutes reflettées ; & lorſqu'il a été obligé de pouſſer le blanc juſqu'à la dernière force , il a ſu oppoſer une couleur plus ſombre , pour diſtinguer que l'autre eſt une ſubſtance naturellement plus claire. Auſſi ne s'eſt-il jamais ſervi d'oppoſitions affectées ; car il n'a point rendu claire une matière obſcure pour la faire ſervir de fond-clair à l'ombre d'une matière claire ; en un mot il a laiſſé à chaque couleur ſon degré de force & de dignité.

I I I.

Du Coloris du Corrége.

LE coloris du Corrége eſt fort beau, quoiqu'un peu trop épais. Il n'a pas eu dans cette partie aſſez de délicateſſe; le ton en eſt généralement un peu brun, comme le ſont les gens de ſon pays. Ses chairs paroiſſent trop fermes; ce qui provient des couleurs jaunâtres, rougeâtres & verdâtres de ſes demi-teintes; car dans la nature la graiſſe produit la couleur blanchâtre, & la chair une teinte rougeâtre; tandis que l'humide donne un œil bleuâtre; & c'eſt-là ce que le Corrége n'a pas aſſez obſervé. Voilà pourquoi ſes figures paroiſſent d'une carnation trop groſſière & un peu enfumée; & ſes ombres ſont un peu trop uniformes, trop monotones & un peu brunes. Au reſte, les tons de ſes draperies ſont bien imaginés, & il a admirablement bien conſervé la dégradation de ſes chairs. S'il n'eſt pas parvenu à avoir la touche vive du Titien, ni le pinceau gras du Giorgione, ni la délicateſſe de Van-Dyk, on peut dire du moins qu'il étoit admirable pour peindre les enfans & les femmes; mais il étoit trop léché pour les hommes. Il avoit, en général, une belle harmonie.

❋

I V.

De la Compoſition du Corrége.

DANS la compoſition le Corrége n'a eu que des modèles très-foibles, auſſi n'a-t-il jamais excellé dans cette partie. Il a commencé par des inventions plutôt théâtrales ou pittoreſques qu'expreſſives. Cependant on trouve un peu plus d'expreſſion dans ſes ſujets gracieux que dans ſes ſujets graves. Il entroit aſſez dans les paſſions érotiques, mais ne donnoit pas de caractères aſſez variés à ſes figures ; de manière qu'il n'y a pas une grande différence entre ſes têtes de Vierge & celles de Vénus ou d'une nymphe. Il groupoit aſſez bien ſes figures, mais tous ſes tableaux paroiſſent plutôt compoſés pour trouver de belles maſſes de clair-obſcur que pour rendre l'expreſſion propre au ſujet. Il a mis beaucoup de génie dans ſes raccourcis. Je m'imagine qu'il faiſoit en petits modèles de cire tout le ſujet qu'il vouloit compoſer, & que c'eſt par ce moyen qu'il a trouvé ſes différens raccourcis. Au reſte il ignoroit les véritables règles de la compoſition ; & s'il en a poſſédé une partie, elle reſſemble plutôt à une production de l'imagination ou à un rêve qu'au beau idéal. Il aimoit ſi peu la ligne droite, qu'il n'a, pour ainſi dire, point fait de tête qui ne ſe préſente en raccourci, ſoit du bas en haut, ou du haut en bas.

V.

De l'Idéal du Corrége.

LE Corrége a mis de l'idéal dans la partie du dessin qui tient à l'élégance des contours. Comme dans le clair-obscur il n'a fait que suivre exactement les règles de la nature, on pourra prétendre peut-être qu'il n'y a pas été du tout idéal; cependant j'ose soutenir qu'il l'a été beaucoup; car il faut une grande imagination pour se faire une manière sûre dans cette partie; & pour la bien exécuter, on doit posséder parfaitement l'idéal; c'est ce que Raphaël donne à entendre quand, au sujet de sa Galathée, il dit: « Que pour faire une belle chose, » il faut avoir un plus beau modèle encore ». Le talent de produire, dans un art si difficile, des objets plus agréables qu'ils ne le sont dans la nature même, est donc vraiment idéal; car par la quantité infinie de teintes que la nature met, tant dans le clair-obscur que dans les couleurs, elle nous offre tous les objets distincts & décidés; ce qui ne feroit pas le même effet dans la peinture, si l'on vouloit se contenter d'imiter simplement la nature. En effet, si elle nous fait voir clairement une petite tache ou un pli, &c. qui se trouve dans l'ombre, elle nous le fera appercevoir bien plus distinctement dans la lumière; car ce qui y est ombre est une ombre réelle, au lieu que dans la peinture ce n'est qu'une couleur obscure; puisque pour distinguer les objets d'un tableau, il doit être

éclairé ; tandis que la lumière naturelle n'eſt dans la peinture qu'une couleur claire ; de ſorte que le tableau, pour pouvoir être vu , doit être placé de façon qu'il ne reluiſe pas ; c'eſt-à-dire , qu'il ne faſſe pas le même effet que la lumière ; car ſans cela on ne pourroit rien y diſcerner. Il faut donc ſe ſervir de certaines règles idéales, même dans l'exécution ; car , comme je l'ai déjà dit, la choſe éclairée eſt plus viſible que celle qui eſt dans l'ombre. Il ne faut par conſéquent pas rendre les choſes qui ſont dans l'ombre auſſi diſtinctes que celles qui ſont éclairées , mais auſſi foibles & auſſi vagues qu'elles le paroiſſent en comparaiſon des objets éclairés. L'art ne doit donc pas imiter ce qui eſt vrai (cela eſt impoſſible) ; mais ce qui paroît l'être. Car comme l'art n'a pas autant de tons ou de degrés différens qu'il y en a dans la nature , il ne faut opérer que par comparaiſon ; c'eſt-à-dire, que quelque ſoit le degré de lumière , on doit rendre la ſeconde teinte de quelques degrés plus obſcure qu'elle ne l'eſt dans la nature : alors le tableau paroîtra vrai ; mais ſi on vouloit mettre la demi-teinte telle qu'elle eſt en effet , on n'auroit jamais une couleur aſſez claire pour imiter la lumière.

Je crois avoir démontré que le Corrége a obſervé toutes ces parties en perfection , & qu'il doit par conſéquent être regardé comme idéal & même comme ſublime dans la partie du clair-obſcur. Pour le coloris , il n'a fait qu'imiter la nature , excepté dans la partie qui regarde la draperie , qu'il a ſu choiſir ſelon les maſſes qui lui étoient néceſſaires. Il a auſſi connu parfaitement la force & le degré des couleurs locales pour faire avancer

ou fuir les parties, ſelon qu'il le jugeoit néceſſaire à ſa compoſition. Il a mis de l'idéal dans un certain agencement de ſes figures, mais qui n'eſt que théâtral ou pittoreſque, ſans être expreſſif, ni d'un grand effet. Enfin, le Corrége a ſoumis toutes les autres parties de la peinture au choix de l'effet & du clair-obſcur, & tout ce qu'il a fait de beau dérive de-là.



CHAPITRE

CHAPITRE IV.

Réflexions générales ſur le Titien.

C'EST ſous Jean & Gentil Bellin que le Titien commença à peindre ; mais on ne connoît, pour ainſi dire, aucun ouvrage de lui qui ſoit dans la manière de ces maîtres : il eſt donc à croire qu'il ne s'eſt occupé qu'à copier quelques-unes de leurs productions, & qu'il fit enſuite d'autres études. Le Giorgione étudia ſous les mêmes maîtres que le Titien ; mais il les égala & les ſurpaſſa plutôt même que ne le fit le Titien, qui me paroît avoir été d'un talent à-peu-près égal à celui du Corrége, & qui ſemble être parvenu, par la même route que celui-ci, à un beau clair-obſcur & à un goût plus grand & plus vigoureux que les Bellin.

Le Titien quitta alors ſes maîtres & ſe mit à étudier ſous le Giorgione, dont il prit la force, la douceur & la rondeur ; mais le pinceau du Giorgione étoit plus large & avoit plus de grandioſité. On voit cependant dans la ſacriſtie *della Salute*, à Veniſe, un très-beau tableau du Titien, qui eſt d'un coloris plus brillant que celui du Giorgione & que ne l'a été, en général, le ſien même. Il agrandit enſuite ſa manière, & ſe fit un très-beau ſtyle, tant pour les formes que pour le coloris, quoiqu'il ait cependant preſque toujours été fort inégal ; car on a de lui des ouvrages

admirables, & d'autres qui paroissent faits à la hâte. C'étoit le défaut ou, pour ainsi dire, le mérite de tous les peintres de l'école Vénitienne, qui se sont fait un honneur de travailler avec facilité; & l'on a plus estimé le Tintoret pour sa prestesse que pour l'excellence de ses ouvrages. Il ne faut donc pas être surpris que leur dessin soit peu correct; car cette partie demande une grande patience & beaucoup de réflexion, pour mettre bien ensemble les différentes parties & le tout. Voilà pourquoi le Titien, quoique d'ailleurs bon dessinateur, a négligé cette partie, afin d'aller plus rapidement: il est néanmoins préférable à tous les autres peintres Vénitiens; car il a eu le jugement bon & la patience de peindre presque toujours d'après nature, sans cependant se donner beaucoup de peine pour connoître les causes de la nature, en se contentant d'imiter ses effets; ce qui lui a donné un coloris admirable, qui est la partie dans laquelle il a excellé le plus dans son bon tems. Dans la suite, il a changé de manière, ce qu'on attribue à sa vieillesse. Il est tombé dans un goût mesquin, quoiqu'il ait toujours conservé un bon ton général de couleur.

Il a quelquefois été dur; & à force d'aller vîte, il a donné des coups de pinceau fort rudes. Ses meilleurs ouvrages sont à Venise, où l'on voit entr'autres, dans la maison Grassi, une Vénus qui est d'un bon dessin & de son meilleur tems. Un autre chef-d'œuvre du Titien, c'est le tableau de S. Pierre, martyr, dans lequel il s'est surpassé lui-même, & qui doit le faire regarder comme grand coloriste & bon dessinateur. Il en a étudié toutes

les parties d'après nature, & l'a néanmoins exécuté d'un pinceau auſſi hardi & auſſi facile que s'il l'eût fait d'imagination.

En général, le Titien n'eſt pas d'un grand fini ; mais par le moyen de ſes touches fières & vigoureuſes, il a fait avec peu de choſe, ce que le Corrége n'a rendu qu'avec un grand travail. Je crois pourtant qu'il n'a pas été dirigé par le raiſonnement, ainſi que le Corrége, mais qu'il y eſt parvenu par une excellente imitation de la nature. Ses draperies ſont légères & ont de l'idéal, mais elles ſont trop hachées & trop meſquines. Son payſage eſt de la plus belle manière que je connoiſſe, & l'on peut dire qu'en général il a excellé dans ce genre ; mais la partie dans laquelle il a le mieux réuſſi, c'eſt le coloris & une certaine touche hardie, dont le Corrége même auroit eu beſoin, pour augmenter la beauté de ſes ouvrages. Perſonne n'a traité auſſi bien que lui les demi-teintes ſanguines, qui produiſent le bon effet de la nature.

I.

Du Deſſin du Titien.

LE Titien, dans ſon premier tems, fut ſec dans ſes contours, & parut imiter le ſtyle de ſes maîtres. Enſuite, il agrandit ſon goût en tâchant de ſuivre la nature. A la fin, donnant plus de liberté à ſon pinceau, il négligea la partie du deſſin, & devint lourd & maſſif; cependant,

il a mieux fait les enfans qu'aucun autre peintre. Le Pouffin l'a beaucoup étudié dans cette partie ; & François Flamand, dit le Fiamingo, le premier fculpteur qui l'ait poffédé à un haut degré, a puifé fon goût dans les ouvrages du Titien. En un mot, le Titien étoit né avec tout le génie néceffaire pour être un grand deffinateur ; car il poffédoit toute la jufteffe de l'œil requife pour bien imiter la nature, & même les ouvrages antiques, s'il les eût étudiés ; mais la grande ardeur qu'il eut pour le travail, ne lui permit pas d'en faire une étude folide : on ne peut donc pas dire qu'il fut bon deffinateur.

I I.

Du Coloris du Titien.

Nous poffédons malheureufement fi peu d'ouvrages du Giorgione, qu'à peine peut-on favoir ce qu'il a fu & ce qu'il a ignoré; cependant le Titien nous en a laiffé quelques-uns dans le goût de ce maître, qui fuffifent pour ne pas nous laiffer douter auquel de ces deux peintres on doit attribuer le mérite d'avoir montré le premier la manière dont il faut employer les draperies de différentes couleurs, & à quoi ces couleurs font propres. Mais pour parler plus clairement, je dirai que j'attribue ce mérite au Titien ; ce que je puis faire d'autant plus hardiment, qu'on peut fe convaincre, par fes ouvrages, que s'il n'a pas été le plus grand maître dans cette partie, il a du moins

le mérite de l'avoir créée. J'ajouterai que le Titien a été le premier entre les peintres qui, depuis le renouvellement de l'art, ait ſu employer l'idéal dans les différentes couleurs des draperies, ſuivant leur dignité ou force. Avant lui, on ſe ſervoit aſſez arbitrairement des couleurs pour les draperies, qu'on peignoit preſque toutes d'un même degré de clair & d'obſcur. Mais le Titien & le Giorgione connurent que le rouge fait reſſortir les objets; que le jaune attire & retient les rayons de lumière; que le bleu eſt ſombre & propre à faire de grandes maſſes d'ombre. Ils joignirent à cela la connoiſſance des effets des couleurs moëlleuſes, & la manière de s'en ſervir avantageuſement. Par ce moyen, le Titien acquit une véritable idée du beau coloris, & ſentit la manière de donner la même grace, la même clarté de ton & la même dignité de couleur à l'ombre & aux demi-teintes qu'aux clairs. Auſſi ſut-il admirablement bien diſtinguer la tranſparence d'une peau fine & diaphane par une quantité de demi-teintes, & ſon humidité ſanguine par un œil bleuâtre; ainſi qu'il fit connoître une peau groſſière par un mélange de jaune & de noir, & une peau graſſe par le jaune & le rouge mêlés enſemble. Enfin, il quitta le goût des freſques, & connut qu'il y a des variétés de ton; que ce qui eſt diaphane ou tranſparent, eſt d'une couleur plus indéciſe que ce qui eſt opaque, & que la lumière s'arrête & réfléchit ſur ce qui n'eſt pas tranſparent Par ces réflexions & par ces raiſonnemens, il acquit une ſi grande beauté de coloris, que perſonne ne l'a encore ſurpaſſé dans cette partie.

L'école Romaine n'a jamais eu de bon coloriſte; les

Lombards ont un peu mieux possédé cette partie, que les Vénitiens ont portée au plus haut degré de perfection. La raison en est, que ces derniers se sont toujours appliqués à peindre le portrait; de sorte qu'en travaillant d'après la nature, ils acquirent une plus grande idée de la variété; car il est assez ordinaire que les personnes qui font faire leur portrait, veulent être peintes avec les habits qu'elles portent. Le peintre est donc obligé de représenter une plus grande variété d'objets, tels que des pierreries, du velours, du satin, du drap, du linge, &c.; variété qui sert beaucoup à ouvrir l'esprit de l'artiste, qui doit chercher les moyens de bien imiter ces différens objets; ce qui lui est très-nécessaire, parce que les amateurs, accoutumés à trouver ce luxe dans tous les tableaux, exigent du peintre un certain goût pittoresque & brillant. A Rome, où l'on a conservé davantage le goût de l'antique, on méprise cette variété d'objets, & l'on cherche, au contraire, à les rendre aussi simples qu'il est possible. Les connoisseurs n'y veulent que des sujets héroïques où cette ostentation seroit nuisible. Les artistes Romains prennent donc, dès l'enfance, ces maximes & s'accoutument à un goût qui tient plus de l'idéal & du choix, que du vrai & de l'individuel.

Nous voyons que de tous tems les Hollandois, les Flamands & les Allemands ont eu un bien meilleur coloris que les peintres Romains. Rubens & Van Dyk ont beaucoup formé leur goût en peignant des velours & des satins. Le premier a été si frappé des beaux reflets & des beaux accidens de lumière que ces différens objets lui donnoient, qu'il a fait la peau aussi reluisante que le satin

même. Il avoit étudié le Titien, mais ſa manière lui parut trop difficile : le coloris du Titien étant aſſez varié & d'un ton admirable, ſans jamais pécher contre l'harmonie; tandis que Rubens n'a pas connu ces parties; & lorſqu'il paroît poſſéder cet accord, ce n'eſt qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre, ſans obſerver que ces couleurs choquent l'œil quand elles ne ſont pas bien mariées enſemble : donnons-en un exemple. Nous voyons l'arc-en-ciel, dont toutes les couleurs ſont d'une belle harmonie; mais ſi l'on eſſayoit d'en ôter ou le rouge, ou le bleu, ou le jaune, toute l'harmonie ſeroit détruite. La même choſe aura lieu dans un tableau, dans lequel il manquera quelqu'une de ces couleurs; & la raiſon en eſt, que la vraie harmonie ne conſiſte qu'en un parfait équilibre des trois couleurs franches ou primitives, le rouge, le jaune & le bleu. Rubens a pris pour modèle l'arc-en-ciel, & a employé toutes les couleurs dans ſes tableaux; mais il n'a pas ſu leur donner une parfaite harmonie, comme le Titien, qui a porté cette partie au plus haut degré, & qui par conſéquent doit être regardé comme le plus grand coloriſte.



III.

Du Clair-Obfcur du Titien.

PLUSIEURS écrivains prétendent que le Titien eft l'inventeur d'un certain clair-obfcur particulier qui donne un effet fi admirable à fes ouvrages. Mais j'ofe affurer qu'ils fe font trompés, ainfi que ceux qui font paffer le Corrége pour le plus grand colorifte. Pour louer ce dernier, on dit communément que fes figures paroiffent être de chair vivante, ce qui eft une chofe bien différente du coloris. On dit auffi du Corrége, qu'on voit jufques dans fes ombres, & qu'il femble qu'on puiffe paffer la main entre un objet & un autre. Cette louange n'a rien de commun avec le coloris, puifque cela peut fe faire par le deffin feul. Si le Titien a quelque chofe de particulier dans fon clair-obfcur, on peut dire que cela vient de fon coloris; car ayant remarqué que les ombres dégradent la qualité des couleurs & les rendent plus fombres, il fut leur donner le ton qu'elles doivent avoir; & comme il s'apperçut que la grande lumière ne peut pas être imitée par la peinture, parce que les couleurs font reluifantes, il chercha feulement à la rendre auffi claire qu'il étoit poffible. C'eft donc par l'effet des connoiffances du coloris qu'il a fi bien opéré dans le clair-obfcur. D'ailleurs il a tâché d'imiter la nature dont il s'eft toujours fervi, & qui étant fans ceffe variée, lui a permis de mettre cette même variété

variété dans ſes ouvrages ; mais comme il s'eſt contenté de l'imiter exactement, il n'a pas pu atteindre à l'idéal.

Il ne faut cependant pas prendre à la lettre ce que je dis, comme ſi je prétendois que le Titien ait été abſolument ignorant dans le clair-obſcur, & que le Corrége n'ait pas connu le coloris ; je me borne ſeulement à comparer le mérite des grands artiſtes, en faiſant voir en quoi ils ont le plus excellé, puiſque pour poſſéder parfaitement la moindre partie d'un art ſi difficile, il faut avoir un eſprit pénétrant & élevé. Il n'eſt d'ailleurs pas vraiſemblable que ces grands maîtres ignoraſſent tout-à-fait des choſes auſſi néceſſaires à leur art ; mais l'imperfection attachée à l'humanité ne leur a pas permis d'exceller dans toutes les parties. Cependant on auroit peut-être donné la palme du deſſin à Raphaël, ſi nous n'avions pas connu les ouvrages des anciens qui lui ſont ſupérieurs. De même ceux qui n'ont pas une connoiſſance aſſez approfondie de la peinture, pour apprécier la beauté du clair-obſcur du Corrége, pourront croire qu'il n'eſt pas à comparer dans cette partie au Titien. Pour moi, qui en connois tout le prix, j'oſe le mettre en parallèle avec lui.

I V.

De la Compoſition du Titien.

LA compoſition du Titien fut d'abord fort ſymétrique, ſuivant la méthode de ſon tems. Sa ſeconde manière a été plus facile & plus libre ; mais il a néanmoins preſque

toujours compoſé ſans règle. Dans ſon dernier tems il ne paroît pas avoir donné la moindre attention à la compoſition de ſes ouvrages ; cependant il a été quelquefois expreſſif. Il a ſouvent mis des portraits dans ſes tableaux , ce qui les rend encore plus froids. On pourra me dire que ſa compoſition a été quelquefois heureuſe ; cela eſt vrai ; mais ce mérite eſt ſi rare chez lui , qu'on ne peut le porter en ligne de compte. En un mot , il n'a fait dans cette partie que ſuivre la nature , ſans tirer aucun avantage de ſon art , pour y mettre de l'expreſſion.

V.

De l'Idéal du Titien.

LE Titien n'a pas montré beaucoup d'idéal dans ſon deſſin. Dans le clair-obſcur , il en poſſédoit aſſez pour bien concevoir la nature ; mais il n'en a pas eu autant que le Corrége ; car ſon clair-obſcur n'eſt , pour ainſi dire , qu'ébauché. Il a eu plus d'idéal dans le coloris , & même aſſez pour trouver le vrai caractère & le juſte degré des couleurs , qu'il a ſu bien diſpoſer ; car il n'eſt pas ſi facile qu'on le croit de ſavoir quand il faut ſe ſervir d'une draperie rouge ou d'une draperie bleue , & c'eſt une partie que le Titien a merveilleuſement bien entendue. Il a mis auſſi une grande harmonie dans les couleurs , partie qui tient à l'idéal , & qui ne peut s'apprendre dans la nature , ſi on ne la conçoit pas d'abord dans l'imagi-

nation. C'eſt ce que je dis auſſi du clair-obſcur, parce que les demi-teintes n'ont pas autant de degrés dans l'art qu'elles en ont dans la nature; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie & aux couleurs, où une ſimple imitation de la nature ne ſervira de rien. J'en conclus donc que le Titien, pour avoir ſi bien rempli cette partie, a eu beſoin de beaucoup d'idéal. Sa compoſition eſt fort ſimple, & il n'y a jamais mis que ce qui étoit abſolument néceſſaire; par conſéquent, il n'a été que fort peu idéal dans cette partie.



CHAPITRE V.

Du Goût des Anciens.

L'HISTOIRE nous fournit pluſieurs faits touchant l'invention de l'art du deſſin ; mais ce qui en eſt dit, quoique bien fondé peut-être, eſt ſi confus, que nous n'en ſommes pas mieux inſtruits. Je crois même qu'il eſt, pour ainſi dire, impoſſible de découvrir la véritable origine des arts, d'autant plus qu'ils ont, ſans doute, été inventés en différentes contrées à la fois ; de même que l'imprimerie, qu'on a découverte en Europe, & qui étoit déjà connue à la Chine depuis pluſieurs ſiècles. Il ſe peut que l'Egypte, la Grèce & l'Italie aient donné en même-tems naiſſance à l'art, ou peut-être bien a-t-il paſſé ſucceſſivement de l'un de ces pays dans l'autre. Quoi qu'il en ſoit, comme c'eſt une queſtion peu importante en elle-même, nous ne nous y arrêterons pas, pour tracer la route que, ſelon l'opinion la plus vraiſemblable & la plus reçue, les anciens ont ſuivie pour porter la peinture & la ſculpture au plus haut degré de perfection.

Je crois que c'eſt l'art du deſſin qui a été inventé le premier, & que la peinture & la ſculpture ſont venues enſuite ; ou, pour mieux dire, que la ſculpture eſt venue après le deſſin, & la peinture encore plus tard. Je penſe auſſi que les premiers eſſais de deſſin n'ont été que des ébauches groſſières, & des formes à-peu-près humaines ;

qu'enfuite on a inventé le plaftique ou l'art de modeler en terre, & que c'eft par cette invention qu'on a commencé à fe rapprocher davantage de la nature ; car il eft plus facile de donner une forme à une chofe qu'on voit fous tous fes afpects, qu'à un fimple deffin qui demande plus de jugement & d'exercice que la fculpture. Cependant j'avoue ne pas être en état de décider cette queftion. Je fuis feulement perfuadé que les anciens ont commencé l'art du deffin par des formes longues, fimples & droites, telles que font les figures qu'on voit fur les vafes Etrufques *. Il y a à Rome plufieurs bas-reliefs antiques de marbre dans ce goût, & entr'autres quelques-uns qui paroiffent être des ouvrages Egyptiens. Si l'on m'allègue que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, leur climat plus tempéré, leurs exercices & leurs coutumes plus propres à former des corps robuftes, je répondrai qu'il me paroît évident que l'art n'a pas pu imiter d'abord la belle nature, & que les Etrufques ne compofoient pas non plus un peuple fvelte & maigre, mais fort & vigoureux. Cependant leurs ouvrages en marbre & les deffins qu'on voit fur leurs vafes font maigres & roides.

Je fuis perfuadé auffi que la philofophie & toutes les

---

* Le refte de ce paragraphe n'eft pas dans l'édition de M. d'Azara, quoiqu'il fe trouve dans trois différentes copies manufcrites de ce Traité que nous avons eues entre les mains. Il en eft de même de quelques autres paffages. *Note du Traducteur.*

ſciences qui peuvent ſervir à orner l'eſprit, étoient déjà fort avancées avant qu'on inventât la ſculpture & la peinture : c'eſt ce qui me fait ſoupçonner que les anciens ont tracé une route tout-à-fait différente de celle que ſuivent les modernes. Il eſt à croire qu'ils ont pris pour guide le raiſonnement plutôt qu'une ſimple routine ou qu'un vague caprice, & qu'ils ont eu pour maxime de commencer par les parties les plus néceſſaires, telles que muſcles, &c., & qu'enſuite ils ont penſé aux proportions. Ils ont, ſans doute, compris que toute l'utilité de la forme humaine conſiſte dans ces deux parties, qu'ils cherchèrent d'abord à obſerver : c'eſt ce qui a produit leur premier goût & le plus ancien ſtyle.

Je crois pouvoir démontrer ce que je viens de dire : 1°. par les ſujets hiſtoriques qu'ils ont repréſentés ; 2°. par les figures des dieux & des héros qu'ils ont faites. Ils avoient donc déjà la connoiſſance de beaucoup d'autres choſes, & je penſe que la philoſophie leur étoit ſur-tout familière ; car il n'eſt pas probable que des artiſtes qui ſe ſont appliqués au deſſin n'aient pas dirigé leurs opérations par le raiſonnement. Auſſi voit-on que les vaſes dont je parle étoient d'une forme admirable & d'un travail très-fini. Une autre raiſon, qui me paroît très-concluante, c'eſt qu'on voit dans ces mêmes figures une proportion qui ne peut être que le réſultat de principes certains & fixes ; & je m'imagine que ces principes n'étoient fondés que ſur les proportions qui avoient été inventées & établies par les Grecs, qui certainement les ont calquées ſur la plus belle nature de leur tems & de leur pays, ainſi que cela ſemble prouvé par leurs têtes,

qui fe reffemblent toutes. S'ils avoient travaillé fans principes, comme nous, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans leur fecond tems, ils s'apperçurent que ce ftyle étoit fec & mefquin. Ils agrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de nobleffe à leurs ouvrages. Ils ne rétrécirent plus tant les proportions du corps; mais confervant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un ftyle un peu maffif, quoique d'ailleurs affez beau, & qui n'avoit plus la maigreur de leur premier goût. Nous avons quelques anciennes ftatues Etrufques de ce genre, qui font lourdes & dures, quoique d'un bon caractère: telle eft, par exemple, l'Amazone Etrufque. Nous ne connoiffons prefque point d'ouvrages Grecs de ce ftyle; mais il eft néanmoins probable qu'ils ont fuivi la même route; car on voit encore un refte de ce ftyle dans le petit nombre de belles productions que nous poffédons d'eux. Leur front plat, leur nez carré, leurs fourcils bien marqués, leurs lèvres prefque droites, font affurément des témoignages certains de ce que j'avance. Il y a entr'autres dans ce goût une ftatue de la *Minerva Medica* au palais Juftiniani, dont les contours font d'une grande fimplicité. Je pourrois même dire qu'elle n'eft que du fecond ftyle des Grecs.

Toutes les figures du groupe de Niobé paroiffent être imitées d'après d'autres ftatues faites dans un tems où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs. On y remarque la plus haute perfection dans les proportions; les formes en font fublimes & d'une beauté achevée; mais il y manque encore une certaine morbideffe qui a été trouvée plus tard. Leurs lignes font un peu

trop droites ; les angles en sont trop sentis, & on n'y remarque point cette sublime élégance & ce contour si parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres statues Grecques, telles que celles de l'Apollon, du Gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganimède, &c. Je pense que les statues du groupe de Niobé ont été faites avant le siècle d'Alexandre le Grand ; car on sait qu'à cette époque les Grecs ne s'occupoient pas beaucoup de la draperie, mais tâchoient seulement d'éviter le style dur & roide de leur premier tems, & le lourd du second. Vers le règne d'Alexandre on atteignit à la plus haute perfection de l'art, en donnant plus de mouvement aux contours, & en ôtant à la pierre sa dureté, qui est causée par les angles & les lignes droites ; les sculpteurs commencèrent aussi alors à étudier la chair, & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. J'oserois presque avancer que c'est à la peinture que la sculpture doit ce dernier coup d'effort ; cependant je crois que cet art n'avoit pas encore été porté à ce degré où il monta dans l'école de Pamphile, qui peut-être même étoit aussi encore éloignée de la perfection. Mais lorsqu'Apelle parut, il agrandit le goût de son tems, & en ôta toute la sécheresse. On prétend qu'il disoit que les autres peintres savoient beaucoup chacun en particulier, mais que lui seul avoit la grace en partage, & savoit quand il falloit quitter un ouvrage : ce qui assurément ne prouve pas que le pinceau d'Apelle étoit trop négligé. Mais je pense qu'il a voulu dire par-là qu'il évitoit dans ses ouvrages toute sécheresse ; & que les autres peintres n'avoient qu'une partie de la perfection, mais qu'il possédoit une

une véritable union de toutes ces parties. Ce fut alors, dis-je, que les ſculpteurs ouvrirent les yeux, en voyant la morbideſſe & l'élégance que ce grand peintre mettoit dans ſes ouvrages : ce qui produiſit le ſtyle admirable & ſublime que l'on admire dans le Laocoon, dans l'Apollon, &c. Il eſt à croire que ce fut à cette époque que les talens des grands peintres éclipsèrent la gloire des ſtatuaires, & que ce n'eſt que depuis ce tems-là que la peinture commença à être en eſtime ; car les écrivains nous apprennent que Philippe, roi de Macédoine, fit en faveur de Pamphile une loi par laquelle il étoit ordonné qu'on n'enſeigneroit la peinture qu'à des hommes libres ; terme auquel étoit alors attaché celui de nobleſſe. C'eſt auſſi ſans doute à l'eſtime que ce prince témoigna pour les peintres, qu'il faut attribuer la conſidération publique dont ils jouirent ; ce qui leur procura les moyens de perfectionner leur art. Dans ce tems la peinture étoit encore peu connue, quoique la ſculpture fût déjà aſſez commune.

C'eſt juſqu'au règne d'Alexandre que les arts ſe perfectionnèrent de plus en plus ; mais après la mort de ce prince ils ne firent plus de progrès ; quoique la peinture & la ſculpture ſe ſoient étendues davantage. Il y a lieu de penſer que ce beau ſiècle a été ſemblable à celui de Raphaël & de Michel-Ange, qui tout-d'un-coup a produit les plus belles choſes qui aient été faites depuis le renouvellement de l'art ; car quoique dans la ſuite on ſoit parvenu à mieux exécuter certaines parties, on n'a cependant pas encore pu ſurpaſſer ces grands hommes ; & il eſt à croire qu'il en a été de même dans l'antiquité.

Depuis le regne de Philippe jusqu'à la chûte des républiques Grecques, les arts firent constamment de nouveaux progrès; mais ce ne fut que dans les moindres parties; tandis que dans le meilleur tems on ne s'étoit appliqué qu'aux parties les plus essentielles; & l'on n'avoit guères cherché à étudier la finesse des cheveux & d'autres objets qu'il est, pour ainsi dire, impossible à la sculpture de rendre, pour ne s'arrêter qu'à une parfaite imitation de la nature. Les draperies n'étoient, en général, pas si bien exécutées qu'elles l'ont été par les modernes.

Il est néanmoins certain qu'après la chûte des républiques Grecques, il y eut encore de très-grands statuaires, qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grèce. Le goût moëlleux & délicat a même été porté, pour ainsi dire, plus loin par ces maîtres. Ils n'ont cependant pas surpassé les premiers, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé que ceux du beau siècle d'Alexandre. On ne peut douter que la liberté & l'opulence n'étendent la sphère de l'esprit humain, & ne l'exaltent davantage par des idées grandes & sublimes.

Les beaux-arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome; mais on ne peut pas dire dans quel tems ils y ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins; néanmoins il se pourroit que les anciens Romains aient eu la manie, comme ceux de notre tems, d'écrire leurs noms dans la langue des savans. D'un autre côté, il est possible que les artistes de cette nation n'aient jamais porté l'art à une assez grande perfection pour leur avoir mérité quelqu'estime.

Nous avons beaucoup de ſtatues qu'on regarde comme des ouvrages des Latins, ou qui du moins ne ſont certainement pas dans le goût Grec ; & en ſuppoſant même qu'elles euſſent été trouvées en Grèce, elles n'auroient pas valu la peine d'être tranſportées à Rome. Dans la plupart de ces ouvrages on diſtingue le caractère national, particulièrement dans les tétes & dans les buſtes des Gladiateurs & des ſoldats. En outre, le ſtyle en eſt dur, comme on le voit par leurs buſtes d'après nature, principalement par ceux qui ont été faits dans le tems le plus voiſin du grand ſtyle des Grecs, tels que ceux de Céſar, d'Auguſte, & des Conſuls qui les ont précédés Les arts ne paroiſſent pas avoir eu beaucoup de brillant à Rome avant le tems de Néron ; mais on voit de beaux ouvrages faits ſous le règne de ce prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre du tems de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs ; car on y reconnoît leur goût ; & dans leurs défauts mêmes ils ſemblent nous retracer le ſtyle des anciens, tant par la ſimplicité des contours, que par l'union des proportions & les beaux caractères de tête.

Les Siciliens ont eu quelque choſe du bon goût Grec, & l'ont même conſervé aſſez long-tems, ſans néanmoins parvenir à un certain degré de perfection ; car ils furent moins corrects que les Grecs, plus ronds, plus chargés, ſans pouvoir donner au marbre le méme poli, ni la même morbideſſe.

Les antiquaires ſont tombés dans une grande erreur, quand ils ont voulu chercher la perfection dans les choſes qui n'en ſont, pour ainſi dire, pas ſuſceptibles, telles

que les pierres gravées où il ne faut pas chercher la perfection, mais ſeulement le ſtyle. En effet, ce ne ſont, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, que des choſes faites par routine ou méthode, où l'on n'a cherché qu'à rendre les choſes les plus aiſées, en évitant ce qui offroit trop de difficulté, & en omettant tous les détails qui auroient pu embarraſſer l'artiſte.

On remarque ce que nous venons de dire dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique. & qui par conſéquent paroiſſent avoir mérité l'approbation des anciens mêmes. On voit qu'ils ont fait conſiſter la beauté dans une belle & noble ſimplicité. Je crois que l'art n'eſt tombé que par le trop grand nombre d'artiſtes, & que c'eſt cette même cauſe qui le rendit ſi commun qu'il ceſſa d'être en eſtime. Enfin, dans le tems de la plus grande ſplendeur de l'empire Romain, lorſqu'on ne conſidéroit plus que les gens de guerre, les artiſtes ſe voyant privés de l'eſpérance d'être en eſtime, tombèrent dans le découragement; ce qui les fit renoncer à l'étude de l'art, qui devint alors une eſpèce de métier, & qui fut à la fin plongé dans un oubli preſque total. Et comme rien ne peut reſter à un même degré fixe, l'art, ne faiſant plus de nouveaux progrès, déchut rapidement. Enfin, les révolutions de l'empire, les guerres ſucceſſives, le changement de religion & l'abolition des images portèrent le dernier coup au bon goût, en détruiſant ce qui reſtoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Cependant nous devons encore aux Grecs de ce tems-là le renouvellement de la peinture; puiſque de leur pays ils portèrent de nouveau cet art en Italie, où il fut enſuite

perfectionné par les Florentins , par les Vénitiens & par les Lombards , juſqu'au tems de Raphaël , du Corrége & du Titien. Depuis ces grands maîtres l'art a inſenſiblement déchu juſqu'à nos jours ; & il eſt à craindre, qu'en ſuivant la route que nous tenons , il ne tombe de nouveau dans un parfait oubli. Voilà ce que j'avois à dire de l'invention , de l'art , de ſes progrès & de ſa décadence. Parlons maintenant plus particulièrement du goût & des beautés de l'art à ſa première , à ſa ſeconde & à ſa troiſième époque dans l'antiquité.

Dans le principe tous les goûts ſe ſont réduits à un ſeul , qui étoit groſſier & informe. Les Egyptiens ne ſont point ſortis de ce ſtyle ; parce que la nature chez eux n'étoit pas aſſez belle pour leur faire découvrir les beautés & les règles de la proportion , qui furent trouvées par les Grecs & par les Etruſques. Ceux-ci connurent les premiers que la partie qui eſt portée ſur une autre doit être plus légère que cette dernière ; que par conſéquent une grande main , un grand pied , une groſſe tête ſont des impropriétés ; & qu'il faut , en général , que le corps puiſſe faire tous ſes mouvemens avec grace & avec facilité. Par cette conſidération , ils s'apperçurent que les cuiſſes ſont attirées au corps , les jambes aux cuiſſes , & les pieds aux jambes ; l'humerus au corps , l'avant-bras à l'humerus , la main à l'avant-bras , & ainſi du reſte , juſqu'à la dernière phalange des doigts ; le cou au corps , la tête au cou , &c. Ils s'apperçurent par-là , dis-je , qu'il faut néceſſairement qu'il y ait des forces déclinantes & des diminutions de poids. Cela leur donna la première idée de cette légèreté qu'on voit dans les

figures Etrusques. Ils connurent aussi que la force de la position commence par le bas ; que le pied porte la jambe, la jambe la cuisse, la cuisse le corps. Par ce moyen ils apprirent qu'il doit y avoir une certaine proportion entre la longueur & la grosseur de ces membres. Ils virent que dans ces quatre parties, corps, cuisse, jambe & pied, il y a deux différentes causes de mécanisme : l'une d'action, & l'autre de repos, c'est-à-dire, la force qui opère & la force qui soutient ; que la première demande que les extrémités soient sveltes & légères ; que la seconde exige au contraire de la force & de la solidité ; ce qui fait qu'elles doivent être plus grandes. Mais comme ils remarquèrent que la grosseur peut dégénérer en lourdeur, ils en conclurent que la véritable légèreté provient de l'exacte proportion des membres avec leurs jointures ; que par conséquent il faut faire le pied mince & long, comme on le voit en effet par les meilleures statues de ce tems-là ; & c'est ainsi qu'en appliquant ces observations à la belle nature de leur pays, ils parvinrent à établir des règles fixes & bien raisonnées.

Je soutiens donc que nous devons la belle proportion aux premiers inventeurs de l'art, ou du moins au premier style de l'antiquité.

Dans le second style, les anciens conservèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le premier tems ; mais s'étant apperçus combien ce style étoit roide & sec, ils en changèrent le contour, en ne pinçant plus si fort la partie étroite des articulations ; ce qui donna à leurs ouvrages plus de goût & de grandiosité ; mais ils devinrent à la vérité plus lourds, parce

qu'ils n'avoient pas encore ſu trouver la ligne ſerpentine ou ondoyante. Ils commencèrent à ſe ſervir davantage des lignes convexes, par leſquelles ils donnèrent encore un plus grand caractère à leurs figures ; ces lignes ne leur ſervirent néanmoins que pour les grandes parties. Les ouvrages que nous pouvons croire être de ce temslà, ſemblent étranglés dans les inflexions ; car leur profondeur n'eſt compoſée que de lignes convexes, dont la rencontre forme un angle profond ; ce qui donne un goût découpé à toutes ces parties. Ils ne ſe ſervoient cependant pas toujours des ſeules lignes convexes, mais ils les combinoient avec les lignes droites. Les droites ſervoient pour les parties ſaillantes, & les convexes pour les inflexions ; c'eſt-à-dire, qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide ; & que là où ils vouloient beaucoup ſortir, ils allongeoient extrêmement la ligne droite. Cela tient de leur premier ſtyle, comme on le remarque dans le caractère de leurs têtes, où il n'y qu'une ſeule ligne ſaillante depuis la naiſſance des cheveux juſqu'à la pointe du nez, & cette ligne étoit droite. Ils conſervèrent encore de leur premier ſtyle cette grande ſimplicité de lignes, tant droites que convexes. Ils obſervèrent auſſi d'abaiſſer les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes. En un mot, ils portèrent la plus grande attention aux formes générales. Par exemple, on voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerve dont j'ai parlé plus haut, & de leurs autres ſtatues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec un grand ſoin les parties principales, en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, & depuis

la naissance des cheveux jusqu'au bout du nez il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nez, & puis un angle droit qui va jusqu'à la racine du nez. La partie supérieure du nez est plate; les deux côtés le sont pareillement, & nous voyons qu'ils ont à peine marqué les narines, pour ne pas interrompre la forme principale du nez, qui est composée de deux triangles aux côtés & d'une plate-forme sur toute sa surface. Ils cessèrent même alors de faire sentir l'os du nez; & depuis la racine du nez jusqu'à la partie la plus avancée de la lèvre supérieure, ils firent un autre méplat, en tenant cette partie presque aussi longue que celle du nez, ce qui imprime aux têtes un certain caractère de grandeur & une noble gravité. Je crois qu'ils auroient aussi donné la même forme à la lèvre inférieure, si la nature n'avoit pas marqué une trop grande différence dans cette partie. Néanmoins ils ont accordé la nature avec leur goût, en tirant du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & en répétant le méplat sur la partie éminente de la lèvre inférieure. Ils tâchèrent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui bordent le visage, c'est-à-dire, ceux de la mâchoire inférieure. De cette même manière, ils continuoient, forme par forme, d'une extrêmité des parties à l'autre, en se faisant une loi de ne pas entrer dans les petits détails. C'est par cette route qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & atteignirent le second degré de perfection, ou le second style.

Dans leur troisième & meilleur tems, ils changèrent de

de syſtême. Ils ſentirent que cette manière de faire ne donnoit pas l'effet de la chair, parce que, dans leur premier ſtyle, ils l'avoient rendue trop nerveuſe, & dans le ſecond trop graſſe ou trop gonflée; enfin, ils connurent que la belle nature offre une variété continuelle; que par conſéquent rien ne doit être répété, & que de la ligne convexe il faut paſſer à la ligne concave & à la droite, pour en former des contours remuans & variés; qu'aux lignes droites & angulaires de leur ſeconde manière, il falloit unir les convexes & les concaves; & que pour donner de la vie & de la variété, il étoit néceſſaire d'employer toutes ces lignes. Ils reconnurent la raiſon pourquoi il ne doit pas y avoir d'angle ſans courbe, ni de courbe ſans interruption ou inflexion, c'eſt-à-dire, ſans ligne ondoyante ou ſerpentine. Ils comprirent auſſi qu'aucune inflexion, ni aucune partie ſaillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion, ni le même caractère d'un côté que de l'autre; enfin, qu'il faut mettre une parfaite variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Cette méthode ne pouvoit les conduire à des erreurs, étant fondée ſur les bons principes des ſtyles précédens; car dans le premier ils s'étoient déjà garantis de toutes les mauvaiſes proportions; dans le ſecond, ils avoient évité tous les petits détails; ils n'avoient donc dans le troiſième qu'à chercher le complément de l'art, qui conſiſte dans cette variété remuante qui produit l'effet de la vie dans les choſes repréſentées; puiſque la variété fait ſur notre vue le même effet que le mouvement dans la

nature ; car une chofe d'une feule forme ne fait qu'un feul effet & n'offre pas l'idée du mouvement ; tandis qu'une forme bien variée ne nous laiffe pas appercevoir la roideur & l'inertie de la matière. Nous voyons qu'un feul trait noir fur un papier blanc ne fait aucun effet fur la vue ; tandis que plufieurs lignes, tracées dans une certaine proportion, attachent les yeux avec plaifir. La même chofe nous arrive dans un ouvrage de fculpture ou de peinture : plus on le regarde, plus l'œil eft affecté de la variété des formes, & plus auffi il nous paroît vif & animé. Au contraire, une chofe uniforme laiffe la vue en repos, refte toujours morte & fixe ; elle devient même fi familière à notre efprit, que nous nous laffons bientôt de la regarder. C'eft par cette partie de la variété remuante que les ouvrages des anciens font les plus admirables, & c'eft ce qui leur donne cette beauté parfaite qu'il eft fi difficile d'imiter. La différence qu'on remarque entre les belles ftatues modernes & les belles ftatues antiques, vient de ce que les modernes en cherchant à mettre de la variété dans leurs ouvrages, l'ont rendue d'une manière trop fenfible ; & comme ils n'ont pas eu affez de moyens, ils ont été obligés de fe répéter. Les anciens, au contraire, ont divifé en cent degrés ce qui eft compris depuis la ligne droite jufqu'à la plus grande inflexion, & fe font fervi pour cela d'une dégradation, pour ainfi dire, imperceptible ; au lieu que les modernes commencent d'une manière plus heurtée, en prenant, par exemple, pour leur point de départ, le cinquantième degré, de forte que cette rapide inflexion ne leur permet pas d'y donner autant de variété que les anciens, puif-

qu'ils n'ont que la moitié des degrés & des formes à parcourir.

Voilà, en général, ce que j'ai pu remarquer touchant le vrai goût des anciens. Il ne me reſte plus qu'à parler de leur peinture, ce que je tâcherai de faire ſuivant les règles de cet art, & en le comparant, en même-tems, avec la ſculpture. J'aurai ſoin d'obſerver ce qu'ils ont ſu & ce qu'ils ont ignoré; je dis ce qu'ils ont ſu & ce qu'ils ont ignoré, parce qu'il s'agit d'examiner des ouvrages faits par la main des hommes, leſquels par conſéquent doivent avoir eu des parties défectueuſes; car en ſuppoſant même que l'homme pût ſe faire des choſes une idée auſſi parfaite que Dieu même, il ne ſauroit pas pour cela produire des ouvrages doués de perfection, parce que la foibleſſe de ſon eſprit ne lui permet de concevoir & de conſidérer qu'une ſeule choſe à la fois, & que ſes ſens ne peuvent embraſſer qu'une ſeule idée dans un même tems donné. Nos actions ſont donc toutes iſolées, & ce n'eſt que par le ſecours de la mémoire qu'on peut les réunir, & faire de pluſieurs idées ſimples une ſeule idée complexe; de ſorte qu'un homme privé de cette faculté n'eſt capable de rien, puiſque toutes les connoiſſances humaines ne conſiſtent que dans une comparaiſon & une combinaiſon de choſes ou d'idées. L'on ne peut donc avoir aſſez préſent à la mémoire ce qu'on a conçu en commençant un ouvrage, pour le continuer ſur le même concept, & accorder la dernière partie avec la première; d'autant plus que tout ce qui tient à la peinture & à la ſculpture a non-ſeulement beſoin d'être penſé, mais doit auſſi être exécuté. Voilà ce qui fait que

la ſculpture ne peut pas avoir toute la perfection à laquelle la peinture peut atteindre ; car le ſculpteur, pour exécuter ſon idée, a beſoin d'une trop longue manœuvre, ce qui affoiblit & amortit néceſſairement l'élan de l'eſprit avant que la main ait pu exécuter ce qu'il a conçu. La peinture a donc dû être infailliblement ſupérieure à la ſculpture, puiſque le pinceau peut, pour ainſi dire, ſuivre la penſée ; tandis que le ſculpteur n'opère que lentement, & ne peut pas donner auſſi vîte que le peintre un certain degré de beauté à ſon ouvrage ; d'ailleurs, ce dernier ne finit que par où le premier commence, c'eſt-à-dire, par la perfection des formes : le peintre traçant d'abord ſes contours, ce qui n'eſt que l'achèvement du travail du ſtatuaire. Cet art eſt donc plus propre à exprimer nos idées que ne l'eſt la ſculpture.

Cependant la différence des mœurs & des goûts, que l'artiſte doit conſulter, ſont cauſe qu'aucun peintre moderne n'a pu parvenir à la perfection des productions du ciſeau des anciens ; d'autant plus que la célérité eſt néceſſaire de nos jours, & que le plus ſouvent un tableau ſort des mains du peintre plutôt qu'il ne le voudroit. Si Raphaël eût donné de la perfection à ſes ouvrages, il n'auroit peut-être pu nous laiſſer qu'un ſeul tableau, comme celui de l'Ecole d'Athènes, au lieu du grand nombre d'ouvrages qui nous reſtent de lui.

La ſculpture offre une pareille cauſe, qui nous a empêché de parvenir à la perfection des anciens. On travaille aſſurément de nos jours le marbre auſſi bien qu'eux ; mais il faut qu'un jeune artiſte, pour ſubſiſter & pour complaire aux amateurs, commence par exécuter des

ſtatues & des grands ouvrages , quand il ne devroit encore qu'apprendre à les faire & étudier les bonnes règles. C'eſt ainſi qu'il s'accoutume à un faux brillant, en cherchant à plaire aux perſonnes le moins en état d'apprécier ſon talent, c'eſt-à-dire , aux riches. On ne fait plus de ſtatues par l'ordre ou par le conſeil d'une ville entière ou de tout un pays ; mais c'eſt le caprice d'un ignorant accrédité qui dicte la loi ; ce qui fait que l'artiſte médiocre eſt ſouvent préféré au grand maître. C'eſt cette influence dangereuſe qui a fait dégénérer tous les arts. Dans l'antiquité , une ſeule ſtatue , d'une vraie beauté , ſuffiſoit pour faire la fortune d'un artiſte ; aujourd'hui , il en faut cinquante mauvaiſes. Or , comme la perfection des ouvrages en marbre ſe découvre mieux à la fin qu'au commencement du travail, nos artiſtes ſont obligés de laiſſer leurs ſtatues imparfaites ; & comme l'homme ſe livre aiſément à la pareſſe , & que l'œil s'habitue bientôt à un mauvais goût , l'artiſte ne s'y laiſſe que trop facilement aller.

Je conclus donc que les ouvrages des artiſtes modernes ſont inférieurs à ceux des anciens , & cela par pluſieurs raiſons ; de même que la ſculpture eſt encore , de notre tems , inférieure à la peinture. Les peintres , en général , font leurs ouvrages avec trop peu de ſoin & ſans les connoiſſances néceſſaires ; & les ſculpteurs commencent à travailler ſans une étude préliminaire des proportions & ſans l'intelligence requiſe pour terminer leurs productions ; tandis que les anciens faiſoient uſage , dans leurs ſtatues , des règles preſcrites par les premiers inventeurs de l'art , dont nous avons parlé , & d'une parfaite variété,

en se servant des lignes les plus propres à donner de la grandiosité & de la vie à leurs ouvrages, & en rejetant sur-tout les choses gratuites & inutiles.

Les peintres anciens suivoient la même méthode par une voie différente. Ils ne quittoient un ouvrage qu'après l'avoir porté par degrés jusqu'à la perfection. Ils commençoient par donner de la justesse aux contours & une exacte proportion aux formes principales, & finissoient ensuite, avec le dernier soin, toutes les parties, depuis les plus grandes jusqu'aux plus petites. L'histoire nous apprend qu'aucun artiste eut le courage d'achever la Vénus Anadyomène d'Apelle, parce qu'ils ne se connurent pas assez de talent pour finir les parties ébauchées : non qu'ils n'eussent pas su y joindre un bras ou une jambe; mais c'est que cette sublime ébauche étoit parfaite en comparaison du talent des autres artistes.

La peinture étoit dans ces tems un art qui se traitoit comme une science. On commença par partager d'abord les lignes en dix parties, puis en vingt, en quarante, en quatre-vingt, en cent soixante, & ainsi de suite jusqu'à l'infini. Ces divisions des lignes donnoient une grace & une délicatesse infinies aux ouvrages des anciens, & achevoient de les animer. Toutes les parties de ces lignes étoient ensuite variées : l'une étoit de trois degrés; l'autre de cinq; celle-ci de deux, &c. Par ce moyen, ils parvinrent à former des contours variés, grands & coulans, mais cependant d'un bon ensemble par les parties dont ils étoient composés; & de toutes ces combinaisons, résultoit enfin la perfection.

Ils n'observèrent pas seulement cette règle dans les

ſimples contours, mais encore dans les formes intérieures, & enfin dans les derniers points de lumière ou coups de force qu'ils donnoient à leurs ouvrages. Quand on examinera les productions de l'art ſous ce point de vue, on ne ſera plus étonné de ce que Protogène ait employé ſept ans à finir le ſeul tableau de Jalyſus; car pour y donner cette grande perfection, il fut obligé de l'examiner & de le retoucher très-ſouvent partie par partie. J'ai indiqué plus haut pourquoi il eſt ſi difficile à un peintre de parvenir à la perfection, ce qui vient d'un manque de mémoire. Pour ſuppléer à ce défaut, il a fallu que les anciens euſſent recours au tems; ce qui néanmoins ne leur auroit ſervi de rien, s'ils n'avoient pas ſu partager leurs parties principales & les moindres mêmes, en différens degrés, comme je l'ai déjà remarqué.

Par cette méthode, ils acquirent une variété ſi parfaite, qu'on ne ſauroit y parvenir en moins de tems qu'eux. S'ils avoient omis quelques-unes des règles dont j'ai parlé, ils n'auroient pu atteindre à cette grande variété que nous voyons dans leurs ouvrages, & par laquelle ils ont ſu embellir la plus parfaite proportion même.

Après avoir parlé des règles des anciens artiſtes en général, nous allons entrer dans quelques détails ſur leurs connoiſſances dans les différentes parties de l'art en particulier; ſavoir, le deſſin, la compoſition, le coloris, le clair-obſcur & l'idéal.

I.

Du Deffin des Anciens.

JE crois avoir affez prouvé qu'il y a dans les ouvrages des anciens trois ftyles principaux ; favoir, le maigre & roide , le grand & expreffif, & le beau ou idéal ; mais je ne parlerai ici que du dernier , qui mérite le plus d'être imité.

Prenons pour exemple quatre des plus fameufes ftatues : l'Apollon , pour le fvelte ou l'élégant ; le Laocoon , pour l'altéré ou l'expreffif ; l'Hercule , pour la force ; & le Gladiateur , pour la nature ou la vérité. Nous y joindrons le Torfe du Belvedere , pour le fublime de la beauté idéale & de la vérité réunies.

Dans l'Apollon , nous voyons l'expreffion , la nobleffe & tous les autres attributs de la perfection ; mais je ne m'arrêterai ici qu'au deffin. En appliquant à cette ftatue les réflexions que nous avons faites fur la différence qu'il y a entre la peinture & la fculpture ; nous verrons à quel degré de perfection les anciens ont porté l'art du deffin. Nous y trouverons à la fois l'élégance , l'accord & l'harmonie des contours , avec un caractère dominant fi parfaitement exécuté , qu'on n'apperçoit aucune incohérence entre le caractère d'un contour ou d'une forme avec celui d'un autre , & cela d'une extrêmité de la ftatue jufqu'à l'autre , même jufqu'aux doigts des pieds. Quand je dis que les formes font uniformes entr'elles, j'entends par-là que fi les formes convexes font grandes dans une figure, elles

elles doivent être grandes, proportion gardée, dans toutes les parties; de même, ſi ce ſont les formes concaves qui ſont les plus marquées, il faut qu'elles le ſoient dans toute la figure. On peut en dire autant des formes droites; & ſi c'eſt la ligne ondoyante qui domine, elle doit ſe trouver auſſi par-tout. Or, tous les contours ſont compoſés de l'une ou de l'autre de ces lignes, & il n'y a de différence que ſelon le caractère qu'on veut repréſenter: l'Apollon, par exemple, eſt entièrement formé de lignes convexes très-douces, d'angles obtus très-petits & de méplats; mais ce ſont néanmoins les formes d'un léger convexe qui y dominent. La raiſon en eſt que cette figure devant repréſenter une divinité qui réuniſſe à la fois la force à la délicateſſe & à la nobleſſe, l'artiſte en a indiqué la première qualité par des contours convexes, la ſeconde par la ligne ſerpentine, & la troiſième par des contours droits. Cette figure eſt donc compoſée de ces trois eſpèces de lignes. Ce ſont des angles obtus, & de légères inflexions qui en forment la ligne ondoyante; & c'eſt de leur union que réſulte la force & la nobleſſe.

Dans le Laocoon, on apperçoit plus de convexité; cependant tout y eſt par formes angulaires, tant dans les inflexions que dans les ſaillies; ce qui marque l'altération qu'il y a dans ſon expreſſion. C'eſt par cette adreſſe que l'artiſte a ſu nous faire comprendre que les nerfs & les tendons de cette figure ſont dans une forte tenſion, ce qui forme des lignes droites; & des lignes droites qui ſe rencontrent, tant dans les concaves que dans les convexes, il réſulte des angles: ce qui nous apprend que l'expreſſion en eſt altérée.

L'artiſte qui a fait l'Hercule, a montré un goût tout différent encore. Il a donné à tous les muſcles une forme convexe & rondelette, pour faire ſentir que c'étoit de la véritable chair; mais il a marqué les inflexions en méplat, pour indiquer que c'étoient des parties tendineuſes & maigres; & c'eſt par ce moyen qu'il a parfaitement bien exprimé le caractère de la force. Le talent ſupérieur de l'artiſte Grec ſe remarque d'autant mieux, que dans les jambes reſtaurées, le ſculpteur mal-adroit ayant fait les muſcles trop durs & trop roides, ils ne paroiſſent plus de la chair, mais reſſemblent à des cordes tendues.

Le Gladiateur eſt un mêlange des formes du Laocoon & de celles de l'Hercule; car les muſcles qui travaillent ſont altérés, & les muſcles oiſifs ſont courts & rondelets comme ceux de l'Hercule. C'eſt par cette variété qu'on rend les véritables effets de la nature.

Le Torſe du Belvedere eſt entièrement idéal, & l'on y trouve toutes les beautés des autres ſtâtues, jointe à la plus parfaite variété & à une touche imperceptible. Les méplats n'y ſont ſenſibles qu'en comparaiſon des parties plus rondes, & les formes rondes qu'en comparaiſon des méplats; les angles ſont plus petits que les méplats & que les parties rondes, & ne pourroient ſe diſtinguer ſans les petites ſaillies dont ils ſont compoſés.

Le grand artiſte Athénien qui a fait cet ouvrage, paroît avoir atteint le ſtyle le plus ſublime & le plus vrai qu'on puiſſe imaginer, s'il a été auſſi parfait dans les autres parties qui nous manquent que dans celles que nous avons, ce que je n'oſerois aſſurer; car on voit des ſtatues dont quelques parties ſont fort belles, tandis que

les autres ſont mauvaiſes. Le nom d'Apollonius, qui doit avoir fait ce chef-d'œuvre, ne ſe trouve point cité dans l'hiſtoire ; mais peut-être bien eſt-ce le même que celui de qui on a dit qu'il tourmentoit beaucoup ſes ouvrages, ſans jamais être content de ſon travail. On voit qu'il y a des fers dans les cuiſſes de cette ſtatue, ce qui nous prouve qu'elle avoit déjà été reſtaurée anciennement. Il faut donc qu'elle ait été en grande eſtime, même chez les anciens Romains. C'eſt ſans doute un Hercule, comme on en peut juger par la peau de lion. Le caractère général de ce corps paroît exprimer ce héros lorſqu'il étoit déjà au rang des divinités : on n'y apperçoit aucune trace des principales veines que les anciens avoient coutume de marquer ſur les figures humaines, telles que la veine-cave au-dedans de la cuiſſe, celles du bas-ventre, & celles qui paſſent ſur la poitrine. Je crois donc qu'il étoit plutôt appuyé ſur ſa maſſue que filant, comme on le prétend. Je ne penſe pas m'être écarté de mon objet principal en parlant de ces ſtatues, puiſque la ſculpture ne donne que la ſimple forme des choſes, qui ſe trouve de même dans le deſſin.

Revenons maintenant aux peintres de l'antiquité. J'ai tout lieu de croire, & je ſuis même perſuadé, que le deſſin des anciens peintres étoit encore plus parfait que celui des ſculpteurs : 1°. à cauſe de cette élégance & de cette preſteſſe qui ſe trouvent dans l'exécution de la peinture, comme je l'ai remarqué plus haut ; 2°. par l'eſtime qu'on témoignoit aux peintres préférablement aux ſtatuaires, préférence qui devoit, ſans doute, être bien motivée chez une nation auſſi éclairée que l'étoient les Grecs. Ce que l'hiſtoire nous apprend de l'expreſſion & du fini que les anciens

peintres donnoient à leurs ouvrages, & qu'il faut principalement attribuer à la beauté de leurs contours, eſt à peine croyable; ce qui fait que les modernes ont tant de peine à ajouter foi à ce qui eſt dit de ce peintre, qui exprima dans un tableau le caractère du peuple d'Athènes, & leur fait ſoupçonner que ce n'a été que par le moyen des hiéroglyphes & des emblêmes, & non par l'expreſſion ſeule du deſſin, quoique cela ſeroit contraire à la vérité de l'hiſtoire. Mais ce qui ne peut être contredit, c'eſt que nous ne trouvons pas cette même force d'expreſſion dans leurs ſtatues; il eſt donc probable que la peinture étoit parvenue à un plus haut degré de perfection que la ſculpture. Le ſoin & le tems que les peintres mettoient à leurs ouvrages, devoient naturellement y donner un degré ſurprenant de fini & de perfection. La grace de l'Hélène de Zeuxis & de la Vénus d'Apelle ne pouvoient être que le réſultat d'une très-grande excellence de contours. Je crois même que la concurrence qu'il y eut entre Apelle & Protogène ne conſiſtoit que dans cette beauté de contours; ſavoir, de la manière que je l'ai dit plus haut : que le premier a ſans doute partagé le contour général d'un membre en trois ou pluſieurs parties & formes différentes; que Protogène lui a montré qu'on pouvoit donner une plus grande perfection & variété à ces mêmes contours en les diviſant en quatre parties; & qu'enſuite Apelle a porté l'art plus loin, & a donné à ces contours des formes encore plus variées & plus parfaites; car il n'eſt pas à croire que ſans cela cette diſpute eût mérité l'attention & l'approbation de gens d'un goût auſſi délicat que les Grecs.

Il eſt conſtant que les anciens connurent le raccourci; comment ſe pourroit-il ſans cela qu'Apelle eût peint Alexandre en Jupiter tonnant ayant un bras levé en raccourci qui paroiſſoit ſortir du tableau ? De même la compoſition de beaucoup de tableaux, telle que celle des batailles auroit dû paroître ſtrapaſſée & déſagréable à l'œil, ſans l'entendement du raccourci *. Enfin, je crois que le deſſin des anciens ſurpaſſoit de beaucoup celui des modernes; car j'ai vu des tableaux antiques auſſi bien deſſinés que ceux de Raphaël, leſquels néanmoins ont été faits à Rome, lorſque le bon goût Grec ne ſubſiſtoit plus, & qui ſont tout au plus du tems d'Auguſte. Cependant nous voyons des ouvrages de marbre de cette même époque qui ſont très-médiocres. En un mot, le peu qui nous reſte des peintures antiques eſt fort ſupérieur aux ouvrages de ſculpture de ces mêmes tems.

I I.

Du Clair-Obſcur des Anciens.

JE ne penſe pas que les anciens aient auſſi bien connu le clair-obſcur que les modernes. Il eſt à croire qu'ils

---

* Cette queſtion paroît entièrement décidée par ce que Pline dit de Pauſias, liv. xxxv, chap. 11. « Pauſias fit auſſi de grands tableaux, » comme le Sacrifice de bœufs, qu'on a vu dans le portique de Pompée; car il eſt l'inventeur de cette eſpèce de peinture, qui fut » enſuite imitée par beaucoup d'autres, mais dans laquelle perſonne » n'a pu l'égaler. Quand il vouloit faire voir la longueur d'un bœuf, » il ne le peignoit pas vu en flanc, mais en face, *en raccourci*; & » dans cette ſituation, on le diſtinguoit fort bien ».

possédoient parfaitement cette partie requise pour l'imitation, mais non pas celle de l'idéal. Il paroit qu'ils ont su frapper l'esprit des spectateurs par une grande vérité; ce qui n'auroit pu se faire sans un très-bon clair-obscur. Mais il n'est pas nécessaire pour cela d'en posséder la partie idéale; il suffit d'en bien concevoir le juste degré, pour imiter la nature.

I I I.

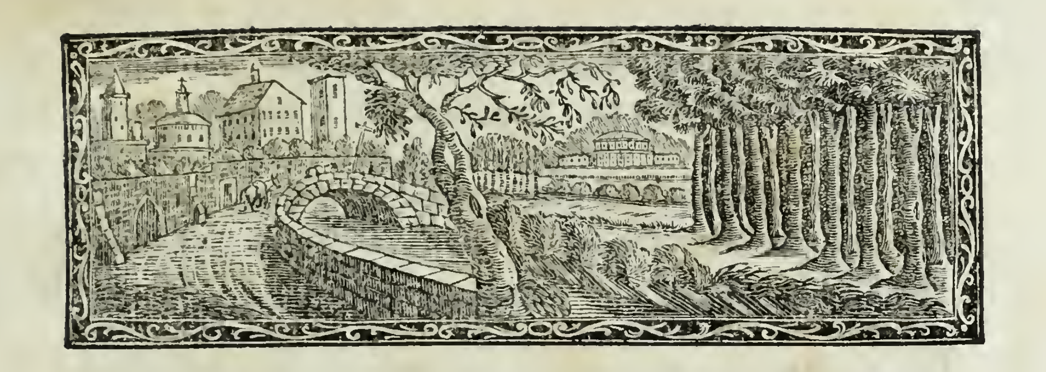
Du Coloris des Anciens.

L'HISTOIRE nous apprend qu'il y a eu, chez les anciens, comme chez les modernes, de bons & de mauvais coloristes. Je m'imagine que Zeuxis & Apelle furent non-seulement vrais, mais très-beaux dans cette partie. On trouve même que les anciens ont parlé du coloris; ils doivent donc en avoir eu une idée exacte. Il se peut néanmoins qu'ils ne soient pas entrés dans toutes les parties de détail comme les modernes. Le choix des couleurs locales de leurs draperies a été très-bon, autant que nous pouvons en juger par leurs ouvrages qui nous restent. Ils mettoient, sans doute, un grand fini dans leurs peintures, sans y rien omettre des moindres parties nécessaires. On voit à Rome la figure d'une Rome triomphante, peinte, à ce qu'on prétend, du tems de Constantin, qui est d'un très-bon ton de couleur. Quoique le dessin de ce tableau soit mauvais, il surpasse néanmoins de beaucoup les sculptures de l'arc de ce même empereur......

FRAGMENT

D'UN DISCOURS

Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts en Espagne.



FRAGMENT

D'UN DISCOURS

Sur les moyens de faire fleurir les Beaux-Arts en Eſpagne.

AVANT de propoſer les moyens convenables pour faire fleurir les beaux-arts en Eſpagne, il eſt bon d'examiner ſi le génie & le caractère de la nation Eſpagnole ſont propres à y parvenir; car on ſait que le naturel des peuples les porte plus ou moins à la culture de quelques arts & de quelques ſciences. Le génie national n'eſt pas toujours le même, mais dépend en partie de la nature, & plus encore des mœurs & des uſages établis; cependant ces deux cauſes ont une connexion ſi intime entr'elles, qu'il eſt ſouvent difficile de diſtinguer à laquelle on doit attribuer pluſieurs effets qui en réſultent. L'expérience nous apprend que le climat influe ſur le caractère des peuples; mais il faut convenir auſſi que l'éducation & les uſages d'une nation

concourent à rendre ces opérations de la nature utiles ou infructueuses. Il est donc nécessaire que nous examinions préalablement ces deux causes pour connoître quelle influence elles peuvent avoir sur l'avancement des beaux-arts en Espagne.

Ce royaume jouit, en général, d'un ciel très-pur & fort élastique, qui accélère beaucoup le mouvement du sang, & sert à rendre le système nerveux fort irritable; ce à quoi contribue encore l'aridité & la sécheresse du sol; & cette irritabilité des nerfs produit naturellement des esprits fins & déliés, propres à saisir avec facilité tout ce qu'ils veulent se donner la peine d'apprendre. Mais cette grande sensibilité même est nuisible à la culture des beaux-arts, qui demandent plutôt un système de nerfs plus sourd, comme celui des peuples qui habitent un climat plus modéré par le concours du froid & du chaud, du sec & de l'humide, tel, par exemple, que celui de la Grèce.

Les hommes les plus propres à cultiver les arts, sont ceux qui distinguent le plus facilement la beauté; & cette perception n'est elle-même que le résultat de sens fort délicats & d'une prompte conception; car la beauté *est une propriété des choses, qui, par le moyen des sens, donne à l'esprit une idée claire & distincte de leurs qualités bonnes & agréables*. L'homme dont les sens ne sont pas doués d'une certaine délicatesse, ne peut recevoir cette impression des objets, & son esprit n'est pas assez vif pour communiquer à l'ame le plaisir que cause la beauté; & c'est néanmoins de cette seule manière que l'ame & le sens jouissent également. Ceux qui connoissent l'histoire

savent quel étoit le pouvoir de la beauté sur l'esprit des Grecs; mais nos sens sont trop obtus & trop foibles, pour que nous puissions concevoir l'amour qu'avoit ce peuple pour les beaux-arts. Pour en revenir à notre sujet, nous remarquerons, que quoique les Espagnols n'aient pas la même aptitude pour les arts que les Grecs, ils sont néanmoins plus que quelques autres nations doués des qualités nécessaires pour y faire de grands progrès, en surmontant les obstacles qui résultent de leurs mœurs, & qui détruisent les dispositions favorables qu'ils ont reçues de la nature. Examinons maintenant ces choses l'une après l'autre.

Les nations, de même que les individus, opèrent suivant leurs besoins, soit naturels ou factices, c'est-à-dire, qui proviennent de causes étrangères. Quand ces besoins subsistent pendant un certain tems, les moyens pour chercher à y pourvoir, se continuent aussi pendant le même laps de tems, & deviennent des choses d'usage & de coutume, qui tyrannisent le cœur & l'esprit de ceux qui, dès l'enfance, y sont habitués, jusqu'à ce qu'un effort de la raison ou quelqu'autre force prédominante les affranchisse de ce joug. Les premiers habitans de l'Espagne étoient des Barbares, & leurs mœurs devoient l'être également. Les Romains, qui conquirent ce pays, y introduisirent une foible lumière des arts; mais leur principal objet fut d'en tirer de l'or, de l'argent, du minium *, & les

* Par *minium* les anciens entendoient ce que nous appellons *cinabre*.

autres métaux que produisent ses mines. Les Vandales & les Goths, qui succédèrent aux Romains, y firent revivre les mœurs barbares ; & les Maures achevèrent enfin de détruire les foibles idées des beaux-arts & des sciences que les Romains avoient fait germer dans ce pays. Lorsqu'après une longue suite de guerres les Maures furent entièrement chassés d'Espagne, les talens s'y réveillèrent, & les belles-lettres y furent cultivées avec ardeur & succès ; mais il ne fut pas possible d'y faire aucun progrès dans les arts, parce qu'on n'y avoit aucune idée de la beauté : les guerres continuelles & les besoins qu'elles font naître portant les Espagnols à s'occuper uniquement des armes & des moyens de subvenir aux dépenses qu'elles demandent. De manière que le peu de magnificence que le roi & les grands du royaume cherchèrent à donner aux églises & aux palais, fut confié à des artistes ignorans & sans émulation. Comme d'ailleurs ils n'avoient absolument aucune idée, ni aucun modèle du bon goût, ils furent forcés d'imiter les ouvrages des Goths & des Maures. Ceux qui commandoient ces travaux étoient encore moins instruits que les artistes mêmes, parce qu'ils s'adonnoient tous, ou à la guerre, ou à la jurisprudence, ou à la théologie : connoissances qui, loin de conduire au bon goût, semblent, au contraire, être les ennemies des beaux-arts.

L'Espagne acquit un certain degré de gloire sous Ferdinand le Catholique ; mais ce grand roi, distrait par les soins que demandoient les guerres qu'il eut à soutenir, & par la politique de son siècle, ne put faire que de

foibles efforts pour l'avancement des arts. C'eſt ſous ſon règne que les Indes ouvrirent leurs riches tréſors à l'Europe , & ces richeſſes fixèrent alors toute l'attention des Eſpagnols, dont enſuite de nouveaux règnes & de nouvelles eſpérances agitèrent l'eſprit ; de ſorte que dans ces tems-là tout ce qui n'étoit point or paroiſſoit ne mériter aucune eſtime.

Charles-Quint entraîna la nation Eſpagnole dans de nouvelles guerres , & ſa valeur & ſon exemple inſpirèrent à ſon peuple le deſir de la gloire militaire & l'amour des combats , ſi contraires au calme & à la tranquillité que demandent les arts. Philippe II , d'un caractère oppoſé à celui de ſon père , ſe déclara leur protecteur. Il ordonna le magnifique palais de l'Eſcurial , & récompenſa généreuſement les artiſtes ; mais comme ce prince n'avoit pu changer les mœurs de ſes ſujets , ni la conſtitution de l'état , l'amour des arts reſta concentré dans ſa perſonne , ſans qu'il pût le communiquer à la nobleſſe même , qui continua à s'occuper des armes & des richeſſes du nouveau monde. Comme d'ailleurs l'Eſcurial eſt placé au milieu d'un déſert , peu de perſonnes pouvoient s'y rendre pour le voir ; & le malheur voulut que lorſque les Eſpagnols commencèrent enfin à cultiver les arts , & allèrent en chercher les traces en Italie , le bon goût s'étoit déjà perdu dans ce pays ; de ſorte qu'ils ne rapportèrent chez eux qu'un goût corrompu & dépravé.

A cette époque néanmoins les Eſpagnols s'adonnèrent au deſſin ; il ſe forma même à Séville une école de peinture , mais qui ne fut ni inſtituée , ni protégée par le gouvernement , & dont le collége de commerce fut ſeul

le protecteur : ce qu'on dut à l'opulence qui regnoit alors dans cette ville, qui fournit aux gens de l'art les moyens de s'occuper avantageusement. Les peintres de l'école de Séville n'eurent cependant pas le bonheur de voir & d'étudier les modèles des anciens Grecs, & ne connurent pas non plus la beauté : de manière qu'ils se bornèrent à copier servilement la nature, sans pouvoir faire un choix de ce qu'elle offre de plus beau. Comme ils possédoient les parties les plus nécessaires de l'art, ils crurent être parvenus au plus haut degré de perfection ; ils étoient néanmoins bien loin encore d'en connoître seulement la partie la plus noble. Ils s'appliquèrent à suivre la vérité sans songer à la beauté, & ils ignoroient également la supériorité de l'école d'Italie, laquelle venoit d'être de nouveau ressuscitée par les Caraches, lorsque ce pays commença à sortir un peu de l'état malheureux où l'avoient plongée les guerres de Charles-Quint & de François I.

Philippe IV honora beaucoup la peinture dans la personne de don Diegue Velasquez ; mais ce prince ne prit pas la bonne route pour porter cet art à sa perfection. Il fit bien, à la vérité, modeler à Rome quelques-unes des meilleures statues antiques, mais elles restèrent toutes ensevelies dans son palais de Madrid, où personne ne pouvoit les voir pour les étudier. Charles II songea à faire exécuter de grands ouvrages de peinture, tant dans le palais de l'Escurial qu'à Madrid ; mais comme parmi ses sujets il n'y en avoit aucun qui sut peindre à fresque, parce qu'ils s'étoient toujours bornés à une simple imitation de la nature, le monarque fut obligé de faire venir

d'Italie Lucas Jordans. Les éloges & les grandes récompenfes que reçut ce peintre Napolitain, joints à l'admiration qu'infpira fa manière d'opérer, engagèrent plufieurs Efpagnols à fuivre fa méthode. Mais comme Jordans devoit fon talent à une grande pratique & à une imitation raifonnée des meilleurs maîtres des différentes écoles de l'Italie, les Efpagnols, qui étoient privés de ces moyens, ne purent parvenir à leur but. Ce qui néanmoins nuifit le plus à leurs progrès, c'eft qu'en cherchant à imiter Jordans, ils cefsèrent d'étudier la nature, ainfi qu'ils l'avoient pratiqué jufqu'alors; fans atteindre au bon goût, ni à la beauté, qui reftèrent renfermés dans l'Italie.

Depuis cette époque jufqu'à nos jours, on n'a fait aucun nouvel effort en Efpagne pour fortir de l'ignorance, & l'on s'en eft tenu à une méthode vicieufe; de manière que fous ce point de vue on pourroit comparer l'Efpagne à un pays de malades, dont on feroit garder toutes les frontières, pour empêcher qu'il n'y entre aucun médecin étranger.

J'ai rapidement parcouru l'hiftoire de la peinture en Efpagne, fans parler des autres arts, parce que c'eft elle qui préfide au bon goût. Je remarquerai cependant que l'architecture y eft reftée, pour ainfi dire, dans un profond oubli jufqu'à nos jours; mais qu'il y a maintenant quelques artiftes qui la pratiquent avec fuccès. A peine commença-t-on à fortir du goût Gothique, qu'on éleva l'Efcurial, qui eft un édifice immenfe & folide, conduit fur de bons principes, mais qui n'offre pas la moindre idée de beauté ni d'élégance, & l'on peut

dire qu'il caractérise parfaitement l'esprit du prince qui l'a fait bâtir. Malgré le grand nombre d'artistes employés à cet édifice , les arts ne firent néanmoins alors que de foibles progrès en Espagne ; sans doute à cause qu'on continua à y croire que c'est la richesse & la masse de la matière qui constituent la beauté & le grand goût ; ignorance qui produisit une ridicule magnificence qui consistoit à faire des autels de bois doré & d'autres choses semblables , où il n'y a ni beauté , ni élégance , & qui n'attirent les yeux que par la valeur de la matière. Ce goût dépravé fit naître celui de dorer pareillement les statues , ou de les peindre : ce qui dégrade absolument la sculpture ; puisque ce ne sont plus alors les belles formes des ouvrages qui nous donnent une idée de leur mérite , mais la dorure ou les couleurs qui les couvrent. Or , il est impossible qu'une nation qui a toujours sous les yeux de pareils objets puisse acquérir le bon goût qui ne se forme que par l'habitude de voir des choses parfaites. Il est même plus avantageux pour l'artiste d'être privé de tout modèle quelconque , que d'en avoir de mauvais à étudier ; parce qu'alors du moins il se bornera à ce qui est absolument nécessaire ; & quoique ses productions resteront simples & grossières , elles seront néanmoins plus susceptibles de beauté que celles qui péchent par des parties superflues & gratuites ; d'ailleurs l'œil , ainsi que l'esprit , ont moins de peine à distinguer la beauté dans un ouvrage grossiérement ébauché , que lorsqu'elle se trouve , pour ainsi dire , ensevelie sous un amas d'ornemens ridicules. Mais si la connoissance du beau offre tant de difficultés , il y en a bien davantage à atteindre le sublime , qui consiste

à

à donner une idée claire & concise d'une grande chose, en liant rapidement & avec simplicité ensemble les deux extrêmes, le commencement & la fin; c'est-à-dire, en faisant beaucoup avec le moins possible.

Après avoir exposé les difficultés que la nature & les mœurs présentent aux progrès des beaux-arts en Espagne, nous devons nous occuper d'y porter remède; ce qui demande que nous examinions les causes & les circonstances heureuses qui les ont fait fleurir dans d'autres pays.

Les facultés & les moyens de l'homme, comme un être doué de raison, sont fort grands; mais il ne les met, en général, en usage, que lorsqu'il y est contraint par la nécessité, qui est de deux espèces; savoir, absolue & relative, ou d'opinion. Les beaux-arts n'ont aucune relation avec la première, mais ils sont tous enfans de la seconde. Par-tout où il y a pouvoir, il y a aussi volonté. Or, comme l'homme, par son intelligence & par sa conformation naturelle, a la faculté de comprendre & d'imiter certaines propriétés & qualités des choses, il a conçu l'idée de cette imitation, & voilà ce qui a donné naissance aux beaux-arts. On m'objectera peut-être que l'architecture est fille de la nécessité; mais ce seroit confondre cet art avec le simple talent de bâtir, qui n'est susceptible d'aucune beauté, & qui ne tient par conséquent pas aux beaux-arts comme l'architecture.

On croit communément que c'est dans l'orient que les hommes commencèrent à faire des images & des simulacres pour servir à leur culte religieux; mais ces peuples n'ont jamais porté les arts à un certain degré de beauté, parce

qu'ils se sont contentés de rendre la simple apparence des choses ; de sorte qu'une image n'étoit, pour ainsi dire, qu'un simulacre de l'objet, ou une espèce d'hiéroglyphe qui servoit à en donner une idée, sans qu'on songeât à la beauté ou à la perfection. C'est de cette manière qu'ils composèrent cette figure monstrueuse, laquelle, suivant leur conception superstitieuse, devoit représenter les différens attributs de leur dieu épouvantable. Les Egyptiens firent quelques pas de plus dans les arts. Les Phéniciens donnèrent un peu plus de délicatesse & de fini à leurs ouvrages, parce qu'ils en faisoient un objet de commerce ; mais ils travaillèrent plus les métaux que la pierre. C'est ce peuple qui porta les arts sur les côtes de l'Afrique, de l'Asie & de l'Europe, mais toujours dans cet état grossier & barbare, dont les arts ne sortirent que lorsque les Grecs commencèrent à les cultiver.

Si l'on examine attentivement pourquoi les arts n'ont fait, pour ainsi dire, aucun progrès chez les peuples qui semblent les avoir découverts, quoiqu'il paroisse facile de perfectionner ce qui est une fois inventé, on conviendra, je pense, avec nous, que c'est parce que les idées de l'homme vont toujours en progression suivie ; que par conséquent lorsqu'elles sont fondées sur un faux principe, les conséquences doivent nécessairement en être plus erronées encore : qu'ainsi les arts qui partirent d'un point vicieux, durent aller en empirant ; de même que les fruits d'un arbre gâté tombent avant leur maturité. Ces mauvais principes ont donc, sans doute, contribué à l'état grossier dans lequel ces nations

ſont reſtées, à leur ignorance de la beauté, & au mépris qu'elles montroient pour les artiſtes. D'ailleurs il ne leur étoit pas permis de s'éloigner, dans l'exécution de leurs idoles, de certaines formes preſcrites par le ſacerdoce, qui ſe contentoit de la ſimple apparence, ainſi que nous l'avons déjà dit; & lorſqu'ils vouloient faire quelque choſe d'extraordinaire, ils ſe bornoient à augmenter la maſſe de la matière, & produiſoient ainſi des figures bizarres & giganteſques. De leur côté, les Phéniciens n'avoient en vue que leur commerce : il étoit donc naturel qu'ils regardaſſent leurs artiſtes comme des ouvriers qui ſervoient à une branche de leur trafic.

Lorſqu'enfin les Grecs, & particulièrement les Athéniens, commencèrent à former une nation civiliſée, & à connoître enſuite, par le moyen de la philoſophie, toute la valeur des productions du génie, les beaux-arts montèrent, chez ce peuple, à leur plus haut degré de perfection. Tout les favoriſoit dans la Grèce : la ſituation de ce grand nombre d'iſles que la nature offre ſous tant d'aſpects variés, leur climat tempéré, la beauté de leurs habitans, leurs mœurs, le bonheur de jouir de la liberté, la haute idée qu'ils avoient conçue de la beauté, & les ſenſations délicates qui réſultoient de ces corps ſi bien organiſés; tout, dis-je, concouroit chez eux à cette heureuſe combinaiſon. Le mérite chez ce peuple ouvroit la route aux plus grands honneurs, juſqu'à l'apothéoſe même; & la beauté y étoit regardée comme un don du ciel. Les hommes y étoient plus eſtimés par leurs qualités perſonnelles que par les biens qu'ils pouvoient poſſéder. Et quelle émulation ne devoit pas inſpirer aux

artistes le plaisir d'être jugés par des philosophes, & de voir placé parmi les éphores mêmes des artistes, tels, par exemple, que Phidias, l'ami de Périclès, & Socrate, statuaire, qui ensuite mérita d'être regardé comme le plus sage des hommes, & comme l'oracle du monde? On sait les richesses que Phidias reçut pour prix de ses chefs-d'œuvre, & les grandes récompenses qu'on accordoit aux peintres & aux sculpteurs, dont les ouvrages étoient payés de la caisse publique; de sorte qu'on peut dire que la pauvreté de ce peuple, loin de nuire à la perfection des arts, y a, au contraire, contribué, parce qu'ils ne mettoient pas la magnificence dans la valeur de la matière, mais dans l'exécution des artistes.

Quoique la sculpture, qui sans doute est le plus ancien des arts, remontât à une haute antiquité chez les Grecs, elle conserva néanmoins long-tems parmi ce peuple un style sec & roide, comme on peut s'en convaincre par les vases Etrusques, qui sont véritablement dans la première manière des Grecs; car les ouvrages Etrusques en marbre & en albâtre de Volterra sont d'un autre style. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les Etrusques aient eu ce style des Grecs, puisqu'ils étoient composés de deux différentes colonies: la première, de Phéniciens, & la seconde, de Grecs, ainsi que nous le prouvent leurs monumens, qui, à quelques points obscurs de mythologie près, ne contiennent que des choses particulières aux Grecs, sur-tout des tems héroïques. Ce style ne fut pas général à toute la Grèce, mais seulement aux endroits où les Egyptiens & les Phéniciens l'introduisirent, c'est-à-dire, le long des côtes maritimes;

mais dans l'intérieur du pays, on s'arrêta beaucoup plus long-tems à faire de simples simulacres, & l'art n'y fut pas introduit par des étrangers, mais inventé par les indigènes, & l'on y commença, sans doute, par le plastique ou l'art de modeler.

Les statues qu'on élevoit aux vainqueurs des jeux olympiques fournirent principalement aux statuaires le moyen de porter leur art à la perfection. Ces statues se faisoient aux dépens de la patrie commune; de sorte que chaque citoyen avoit intérêt à ce qu'elles fussent bien exécutées. Les artistes, en faisant ces statues, avoient occasion d'étudier le contour mâle & élégant de ces jeunes athlètes, & par conséquent de s'immortaliser par leurs ouvrages, où il n'y a rien de gratuit, ni de superflu.

Cette première imitation de la vérité donna un grand degré de perfection à l'art, parce que la diversité des figures qu'on copioit exigeoit nécessairement des combinaisons & des manières différentes. Mais l'amour des Grecs pour la beauté leur fit bientôt remarquer que les jeunes gens en sont plus doués que les vieillards, parce qu'ils ne présentent pas, comme ces derniers, autant de signes de l'imperfection humaine, & qu'on trouve chez eux toutes les principales parties, sans les petits détails qui fatiguent les sens & l'esprit, & que d'ailleurs les formes de l'adolescence sont plus pleines, plus simples & plus agréables. Par ce moyen, & par la connoissance qu'ils avoient déjà acquise d'imiter les corps plus formés & plus robustes, ils distinguèrent les parties qui concourent le plus à la perfection de l'homme, & les différentes qualités qui les caractérisent davantage, tel,

par exemple , que la force , la légèreté , la grandeur ou la petiteſſe des formes , l'adoleſcence , la vieilleſſe , &c. Ils obſervèrent exactement toutes ces marques caractériſtiques , & trouvèrent par-là le ſtyle le plus parfait , ou , pour mieux dire , le ſtyle de la beauté. Leurs ſtatues de dieux ſont toutes des modèles de la plus ſublime beauté ; & quoiqu'ils les aient repréſentés ſous une forme humaine , ils ont néanmoins ſu éviter les ſignes de la nature purement animale. Voilà pourquoi dans les ſtatues de leurs Jupiter & de leurs Neptune on n'apperçoit ni rides , ni veines , quoiqu'elles repréſentent des hommes faits & d'une nature robuſte ; & lorſqu'ils avoient à exprimer quelque paſſion forte , ils ne la rendoient jamais d'une manière trop ſentie , qui peut altérer la beauté des formes ; mais cependant aſſez prononcée pour faire connoître la ſituation actuelle du perſonnage qu'ils avoient à repréſenter.

Comme l'homme rapporte à lui-même tout ce qu'il fait , & que rien ne peut lui plaire que ce qui a quelque analogie avec ſon eſpèce , les Grecs s'appliquèrent ſur-tout à la connoiſſance du corps humain , où ils trouvèrent tout ce qui peut faire une impreſſion agréable ſur nos ſens ; & comme ils comparoient toutes les choſes qu'ils vouloient faire avec quelque partie du corps de l'homme , ils prirent de ſes formes ou de ſes proportions l'idée du beau , tant pour les différentes parties de l'architecture , que pour les vaſes , &c.

La peinture commença à ſe perfectionner à-peu-près dans le même tems que la ſculpture , qui , ſans doute , doit ſon origine au plaſtique. Si l'on peut en juger par

les éloges & par les récompenses de toutes espèces, que les Grecs accordoient aux peintres, il est à croire que la peinture étoit en bien plus grande estime parmi ce peuple que l'art de la sculpture. Selon moi, ce ne fut qu'au tems d'Apelle que la sculpture parvint à son plus haut degré de perfection, par les chefs-d'œuvre de Lysippe & de Praxitelle ; car il paroît certain que les artistes qui ont précédé ces grands maîtres, ont eu à vaincre les principales difficultés de l'art, tant pour les proportions que pour l'expression, la beauté & la grandiosité : cependant les ouvrages qui nous restent d'eux nous prouvent qu'ils opéroient tous avec intelligence. L'architecture Grecque n'eut, pour ainsi dire, point d'enfance, mais passa rapidement de la simplicité des cabanes à la somptuosité des plus magnifiques palais de l'ordre Dorique, qui n'a souffert que de foibles variations, parce que les artistes s'apperçurent qu'ils ne pouvoient mieux faire que de s'en tenir à leur solide manière de penser. A la fin, la Grèce fut conquise par les Romains ; mais quoique ces vainqueurs soumirent les Grecs par les armes, ils ne purent jamais les égaler dans les sciences ni dans les arts ; & tel est le pouvoir du génie, que ces conquérans furent obligés de s'avouer eux-mêmes vaincus de ce côté-là. Les Romains n'eurent jamais de grands artistes, parce qu'ils ne leur accordèrent point l'estime & les distinctions qu'ils méritoient. D'ailleurs il n'y avoit que les armes & le barreau qui ouvrissent à Rome le chemin de la fortune ; & le peuple, opprimé par les patriciens, ne pouvoit songer aux arts ; de sorte que lorsqu'on vouloit faire exécuter un bel ouvrage, il falloit avoir recours aux Grecs. Les

arts reftèrent long-tems dans cet état, jufqu'à ce qu'ils tombèrent enfin infenfiblement en décadence. Le goût, introduit par les Grecs à Rome, ne s'y maintint donc que peu de tems, à caufe que les arts fe trouvèrent bientôt avilis, lorfqu'on y employa les efclaves ; de manière que les artiftes ne furent plus regardés que comme de fimples artifans, & d'une claffe bien au-deffous de celle des foldats même.

Il y a des écrivains qui prétendent que l'architecture Romaine a furpaffé en beauté celle des Grecs ; j'en doute cependant ; car il eft probable que les Romains n'ont jamais eu une architecture qui leur fût propre. Si l'on jette les yeux fur les monumens d'architecture qui exiftoient à Rome avant le tems des Tarquins, on verra que le cirque & le cloaque, qui fans contredit étoient des entreprifes magnifiques, ont certainement été exécutés par les Etrufques, qui, à la vérité, inventèrent bien quelque chofe en architecture, mais qui cependant ne firent, en général, qu'imiter le ftyle de l'ancienne Grèce, qui étoit le moins parfait, & qu'ils altérèrent même plus ou moins. Lorfque, dans la fuite, les Romains acquirent plus de connoiffance & de goût, ils employèrent des artiftes Grecs, ainfi que le firent Augufte, Trajan, Adrien, qui font les empereurs à qui Rome doit le plus grand nombre de fes édifices. L'ordre compofite qu'employèrent les Romains n'eft pas, à proprement parler, un ordre nouveau ; mais c'eft un ordre mixte, formé de l'ordre Corinthien & du Ionique. Le premier de ces ordres n'étoit pas en grande eftime parmi les Grecs, à ce qu'il paroît, puifqu'on n'en a trouvé aucuns veftiges, pas même à Corinthe ; ce qui donne

lieu

lieu de croire que le nom & l'usage de cet ordre d'architecture n'ont été inventés qu'après la destruction de cette ville célèbre, & que ce sont les Romains qui, ayant fait des chapiteaux du métal de Corinthe avec les feuillages & les figures qui les distinguent encore , se sont imaginés de leur donner ce nom ; de même qu'ils ont appellé ainsi les vases & les candelabres faits de cette espèce de bronze. On dira peut-être que la Lanterne de Diogène & la Tour des vents, à Athènes, étoient de l'ordre Corinthien ; mais je répondrai que ces édifices ont, sans doute, été construits après l'époque dont nous venons de parler.

La différence de style qu'il y a entre les édifices des Grecs & des Romains, nous fait connoître le caractère distinctif de ces deux peuples : les derniers ayant dégradé, par un luxe inutile dans les ornemens, la belle simplicité des Grecs, qui ne permettoient pas qu'on surchargeât de choses gratuites les parties de la décoration ; & c'est cette magnificence même, née de la grande opulence des Romains, jointe au peu de goût qu'ils eurent pour le beau, qui les fit promptement retomber dans un état de barbarie, parce que n'étant plus soutenu par de grandes richesses, l'amour des beaux-arts se perdit bientôt parmi eux. Cette révolution n'eut pas lieu parmi les Grecs : il ne fallut pas moins que l'entière destruction de cette nation pour éteindre son bon goût ; & même après la perte de sa liberté, & malgré les humiliations qu'elle eût à souffrir, la barbarie ne s'introduisit parmi elle que lorsqu'on la força à embrasser le Christianisme ; non que je prétende que cette religion soit contraire aux arts ; mais

l'abus que les Grecs en firent, en se divisant en plusieurs sectes, qui se poursuivirent tour-à-tour avec un cruel acharnement, éteignit leur génie & leur fit perdre leur délicatesse naturelle : en passant avec trop de rapidité de l'amour de la matière à la contemplation des choses spirituelles, leurs idées se confondirent, & ils perdirent la connoissance du beau. A la liberté succéda la servitude; l'humilité remplaça l'amour de la gloire; l'estime de la beauté fut suivie d'un parfait mépris pour les choses terrestres, & la foi triompha des arts & des sciences profanes. Afin de prévenir que ce peuple ne retombât dans l'idolâtrie, on détruisit toutes les statues que les Romains n'avoient pas enlevées, ou que la brutalité des soldats & la fureur des flammes avoient respectées. Tout enfin changea d'aspect dans ce malheureux pays. Cependant les Grecs ne cessèrent jamais de se distinguer des autres peuples par la supériorité de leur génie dans tout ce qu'ils produisirent, quoiqu'ils eussent perdu l'amour des arts, qui n'étoient plus pratiqués que par des moines à qui l'esprit de religion & de piété, ne permettoit point de chercher à parvenir à la beauté. Les Turcs conquirent ensuite la Grèce; & la secte de Mahomet, guidée par sa stupide ignorance, qui condamne tout ce qui ne s'accorde pas avec le Koran, dissipa par le fer la foible lumière qui existoit encore des arts, qui dès-lors furent plongés pour toujours dans la barbarie.

Parmi les Grecs qui, dans ces tems-là, se réfugièrent en grand nombre dans les isles de l'Italie & sur les côtes de la mer Adriatique & de la Méditerranée, il y eut quelques peintres, mais qui n'avoient, pour ainsi dire,

aucune connoissance de leur art. Cependant comme ils en possédoient mieux le mécanisme, & qu'ils opéroient d'une manière plus franche que les Italiens, ils se répandirent par-tout pour peindre les tableaux d'église. Les édifices les plus magnifiques qui aient été construits en Italie après la division de l'empire d'Orient & d'Occident, sont d'une architecture Grecque : tels, par exemple, que l'église de Saint-Marc à Venise, la tour de Pise, & quelques autres bâtimens.

Il est digne d'être remarqué que les mêmes causes qui dans la Grèce tirèrent les beaux-arts du néant, & qui les y portèrent au comble de la perfection, sont aussi celles qui les firent revivre en Italie, quoiqu'ils y restèrent à un degré beaucoup inférieur ; soit que les Italiens n'aient pas des perceptions aussi délicates du beau que les Grecs, soit que lorsque les arts reparurent en Italie, ce fut sur des principes trop compliqués ; ce qui prive l'esprit de l'idée de simplicité, qui est l'unique route par laquelle on puisse parvenir à se former une image distincte de la beauté.

La religion donna nécessairement de l'essor aux arts, par le besoin de construire des temples, de peindre des tableaux, & de sculpter des images pour le culte divin. La liberté dont jouissoient alors les républiques de l'Italie, inspira aux artistes le desir de faire de grandes choses à l'exemple des Grecs. Enfin, cette liberté, qui commença à renaître en Italie, dans les quatorzième & quinzième siècles, y fit fleurir l'industrie ; tant il est vrai : « que » celui qui fait ce qu'il veut, fait toujours infiniment » mieux que celui qui ne fait que ce qu'il doit ». L'homme

dont la volonté eſt libre, déploie ordinairement tous ſes moyens, & produit tout ce que ſes facultés lui permettent de produire ; tandis que l'eſclave ne fait que ce qu'on lui ordonne ; & ſa volonté, opprimée par la violence, ne lui permet point d'exécuter de belles choſes. L'habitude même d'opérer d'une certaine manière, le prive de toute énergie, & il finit enfin par renoncer à ce qu'il n'eſpère plus de pouvoir obtenir.

Nous voyons, en effet, que les arts commencèrent à fleurir en Italie, lorſque la liberté donna une ſi grande vigueur à la république de Veniſe. Son commerce, & la communication continuelle qu'elle avoit avec la Grèce, lui firent concevoir des idées dignes de ſa grandeur.....



LETTRE
DE M. MENGS
A M. FALCONET.



LETTRE
DE M. MENGS
A M. FALCONET.

MONSIEUR,

NE ſoyez pas ſurpris de ce que je prends la liberté de vous adreſſer cette lettre, ſans avoir l'honneur de vous connoître perſonnellement : c'eſt le titre commun d'artiſte qui m'engage à cette démarche. Votre nom m'eſt

connu depuis plusieurs années, & je m'apperçois par vos écrits que vous n'ignorez pas non plus que j'existe; mais je n'ai jamais eu la satisfaction de voir de vos ouvrages. Je desirois depuis long-tems de vous connoître, & surtout de lire vos écrits, parce que la matière que vous avez traitée me faisoit espérer que j'y trouverois de quoi m'instruire; mais je n'ai pu avoir cette satisfaction, & cela imparfaitement même, que depuis peu de jours, que M. de Zinowieff, ministre de Russie auprès de la cour d'Espagne, m'a fait le plaisir de me prêter seulement le second volume de vos Œuvres, qui contient la traduction des livres de Pline, où cet Ecrivain parle des arts.

En l'ouvrant, le hasard m'a fait tomber sur les observations que vous avez faites sur la statue équestre de Marc-Aurele, que j'ai eu la curiosité de lire tout de suite. L'ouvrage m'a paru bien raisonné & écrit par un homme d'esprit, qui s'exprime avec énergie, mais en même tems, si j'ose le dire, avec un peu d'amertume.

Permettez, Monsieur, que je prenne la liberté de vous dire mon sentiment sur vos réflexions touchant cette statue de Marc-Aurele. Je suis bien persuadé que c'est avec connoissance de cause que vous avancez vos observations; cependant je crois que si vous aviez vu l'ouvrage en place, & que vous eussiez été à même d'observer toutes les autres statues équestres qui existent en Italie, vous auriez été moins surpris des louanges qu'on a données à celle de Marc-Aurele; car quoique les autres soient plus correctes,

correctes, elles paroiſſent néanmoins froides & inanimées à côté de celle-ci. Je parle de celles des habiles maîtres modernes, qui ſubſiſtent à Veniſe & à Florence, parce que celles du Bernin & de Cornacchini, qu'on voit à Plaiſance & à Rome, n'ont pas aſſez de mérite pour que nous nous en occupions.

Perſonne, ſans doute, pour peu inſtruit qu'on ſoit, ne ſoutiendra que du tems de Marc-Aurele on faiſoit des chefs-d'œuvre de l'art; & l'on ne ſe ſert de ce terme pour louer le cheval de Marc-Aurele que par comparaiſon aux autres. Vous n'ignorez pas d'ailleurs, Monſieur, que ce ne ſont pas toujours les ouvrages ſans défauts qui ſont admirés par les gens de bon goût, mais ceux qui préſentent quelque choſe d'extraordinaire & d'expreſſif. Auſſi le cheval de Marc-Aurele ſe fait-il admirer par une certaine expreſſion de vie, qui ne provient peut-être que de ces mêmes fautes que vous remarquez dans la poſition des jambes, qui n'eſt pas dans les règles du mécaniſme ordinaire, mais dans un état momentané, dans lequel l'animal ne peut reſter qu'un inſtant.

Quant au cavalier, il n'eſt pas repréſenté comme un homme qui fait parade de ſe bien tenir à cheval, mais comme un empereur qui, avec un air de bonté, étend la main droite, en ſigne de paix, vers ſon peuple, ſuivant la coutume des anciens; de l'autre il tient la bride de ſon cheval.

Je ne ſuis, ſans doute, pas auſſi inſtruit que vous, Monſieur, des qualités & des mouvemens du cheval,

parce que je n'ai pas eu occasion d'en faire une étude particulière; mais je conjecture que l'art peut donner du mouvement à cet animal, par la connoissance que j'ai de celui de l'homme, que j'ai étudié. J'ai connu à Rome même des artistes qui se permettoient de critiquer les ouvrages antiques du premier ordre; & qui en copiant l'Apollon du Vatican ainsi que l'Apollino de Médicis, prétendoient les corriger en les mettant parfaitement d'à-plomb, & perdirent de cette manière la plus grande partie de la beauté des originaux; mais mon objet n'est pas de traiter ici de cette matière.

Ce qui m'engage particulièrement à vous écrire cette lettre, c'est ce que vous dites, Monsieur, dans votre ouvrage de feu M. Winckelmann, mon ami; ce qui m'a été d'autant plus sensible, qu'il semble que votre mauvaise humeur contre lui ne provient que de l'indiscret éloge qu'il a fait de moi; & comme vous prétendez que je dois regarder cet éloge comme un compliment d'ami, je me vois, comme tel, obligé, de mon côté, de vous répondre pour lui. Mais ce qui m'a sur-tout engagé à vous importuner, c'est le desir d'occuper une place dans votre estime, que je ne mériterois certainement pas, si j'avois de moi-même l'idée qu'en a bien voulu montrer mon panégyriste. Il n'y a que ceux qui ne connoissent pas les chefs-d'œuvre des anciens, qui peuvent présumer d'avoir autant de mérite. Pour moi, qui ai beaucoup étudié l'antiquité, j'ai trouvé les ouvrages du premier ordre conçus & exécutés avec une finesse & un jugement

inimitables, &, en général, faits avec un goût fondé ſur les plus ſolides principes de l'art & de la nature. J'ai reconnu de même la ſupériorité du génie de Raphaël, & le mérite des autres grands artiſtes du dernier ſiècle; mais cela ne m'empêche pas d'admirer le talent, l'eſprit, la hardieſſe & la facilité de mes contemporains. Pour moi, je me ſuis propoſé d'imiter le mérite des autres, en me contentant d'être le dernier de ceux qui marchent dans le bon chemin, plutôt que le premier de ceux qui ſe laiſſent éblouir par un faux brillant. Par ce moyen j'ai eu la ſatisfaction de voir mes ouvrages bien accueillis par les nations qui eſtiment les productions des artiſtes actuellement vivans, par la comparaiſon qu'ils en font avec les ouvrages des maîtres qui ne ſubſiſtent plus. Je dois donc quelque reconnoiſſance au public de Rome, de Dreſde, de Florence, de Londres & de Madrid, pour la bonté avec laquelle on y a reçu mes ouvrages; ainſi je vous demande pardon, Monſieur, & pour moi & pour M. Winckelmann, des louanges hyperboliques qu'il a prodiguées à un compatriote. Son ſtyle eſt celui d'un homme qui veut louer ſon ami; & l'on ne doit pas prendre ſes expreſſions à la lettre; auſſi peu qu'il faut vous croire à la rigueur quand vous dites qu'on voit couler le ſang dans les veines d'une ſtatue de M. Puget, votre compatriote. Je ne prétends néanmoins pas défendre tout ce que dit M. Winckelmann; car il ſeroit injuſte de ſoutenir toutes les foibleſſes d'un ami, comme il le ſeroit également de ne point prendre ſa cauſe, quand on croit qu'il a raiſon. M. Winckelmann n'étoit pas un juge

infaillible, car il n'étoit point artiſte ; mais nous-mêmes, qui faiſons profeſſion de l'être, ſommes-nous sûrs de bien juger ? Si nous jouiſſions de ce beau privilége, nos productions ſeroient certainement parfaites, puiſque ce n'eſt pas la pratique qui nous manque, mais le jugement ; car il nous arrive tous les jours de faire des ouvrages que nous condamnons enſuite nous-mêmes.

Ce que M. Winckelmann dit de la tête du cheval de Marc-Aurele eſt peut-être mal-fondé, ſuivant l'idée que nous avons aujourd'hui de la beauté de cet animal ; mais je vous prie, Monſieur, de conſidérer qu'on ne trouve dans aucun monument antique une tête de cheval avec un profil courbé, qui nous paroît ſi beau, & qu'on appelle en Eſpagne tête de mouton, *teſta de carnero.* Ce qui me feroit croire que les anciens prenoient l'idée de la beauté d'une tête de cheval de ſa reſſemblance avec celle du bœuf, comme étoit celle du fameux Bucéphale d'Alexandre. M. Winckelmann avoit écrit bien des choſes avant qu'il connût à fond l'antiquité ; mais je puis d'ailleurs aſſurer qu'il étoit incapable de trahir la vérité, ſoit par intérêt, ou par égard humain.

Pour ce qui regarde le paſſage de Plutarque, cité par M. Winckelmann, je ne puis en juger par moi-même ; mais il paſſoit pour être ſi ſavant dans la langue Grecque, que je ne puis croire qu'il ſe ſoit trompé. D'ailleurs il faut obſerver que la traduction Françoiſe de l'*Hiſtoire de l'Art* n'eſt pas correcte ; car, entr'autres, le terme de *totalement négligé* ne ſe trouve pas dans l'Allemand. Au

reſte, la verſion littérale que vous rapportez dans votre ouvrage, page 53, ne me paroît pas dans le ſtyle antique; car je doute que le terme de *Peintre de portraits* ait été employé par aucun Grec, & M. Winckelmann ne s'eſt pas tant attaché à traduire les paroles de Plutarque qu'à bien rendre ſes idées. En un mot, rien n'eſt plus facile que de faire des bévues ; & vous-même, Monſieur, vous vous êtes trompé dans la citation de la note à la page 54, où vous avez pris pour deux diſcours différens un ſeul que M. Winckelmann a fait ſur mon compte. Mais qui eſt-ce qui s'arrête à de pareilles bagatelles ?

Quant à ce qui me regarde, je vous ſuis infiniment obligé de la manière obligeante avec laquelle vous parlez de moi à la page 53 ; & c'eſt principalement la politeſſe que vous avez montrée à mon égard en cette occaſion, qui me fait ſouhaiter votre connoiſſance, & je vous fais de nouveau des excuſes pour M. Winckelmann, s'il a parlé avec peu d'exactitude de vous dans ſes citations ; car dans le fond vous paroiſſez avoir les ſentimens qu'il vous prête, comme le prouve la note 18 du XXXVI[e] Livre, à la page 75 de votre Ouvrage.

Je conviens parfaitement avec vous, Monſieur, qu'il eſt très-mal fait de parler avec peu de conſidération d'une perſonne auſſi reſpectable que M. Watelet (& même de qui que ce ſoit), de qui M. Winckelmann m'a écrit avec les plus grands éloges, dans le tems qu'il a eu l'honneur de le connoître à Rome. Si j'avois le talent

d'écrire, je tâcherois ſimplement d'expoſer des raiſons & des faits, & d'enſeigner des choſes utiles, ſans m'amuſer à contredire les autres ; car il me ſemble qu'on peut faire de bons livres ſans dire qu'un tel écrivain s'eſt trompé. Mais ſi vous pouvez me démontrer que la médiſance eſt honnête, je conviendrai alors qu'il importe peu de quelle façon on attaque la réputation. En attendant je ſuis perſuadé que le ſarcaſme eſt la plus mauvaiſe méthode de raiſonner & de blâmer, parce qu'il n'en réſulte que du mal pour celui qui le met en uſage.

Mais pour ce qui concerne la différence de ſentiment entre M. Winckelmann & M. Watelet, je penſe que c'eſt le dernier qui a tort ; ſuppoſé toutefois qu'on doive prendre pour modèles les plus belles ſtatues antiques. Je crois que ſi vous voulez être de bonne foi, il faudra, Monſieur, que vous conveniez vous-même que la figure du héros que propoſe M. Watelet, eſt plutôt une belle figure de théâtre qu'une ſtatue antique. Je ſuis même convaincu que ſi vous n'euſſiez pas eu l'humeur aigrie contre M. Winckelmann, vous n'auriez point fait uſage d'un ſophiſme pour prouver, par des règles contraires à celles de M. Watelet, que M. Winckelmann s'eſt trompé ; car étant artiſte, vous ſavez, auſſi-bien que moi, que le caractère des héros & des demi-dieux eſt celui de la vraie beauté, un peu au-deſſus de la beauté humaine ; & que cette beauté n'admet aucun extrême : c'eſt ainſi, en effet, qu'on la voit employée à la ſtatue du ſoi-diſant Antinous du Vatican & du Méléagre, qui n'ont point le ca-

ractère des héros de M. Watelet. Je dis la même chose des Faunes. Celui que vous citez, ainsi que le Cupidon du même âge, sont deux beaux jeunes garçons, qui n'ont rien du Faune dans leurs formes. Mais si vous vous donniez la peine, Monsieur, de considérer le beau Faune de Borghese avec le jeune Bacchus entre ses bras, vous n'y trouveriez rien de lourd, non plus qu'à celui de Florence qui joue des crotales, à l'exception de la tête & des bras qui sont modernes. Nous avons à Rome quantité de Faunes de la forme la plus élégante, qui pour cela ne sont pas des Apollino, comme vous le dites fort bien ; mais qu'on pourroit comparer aux plus beaux Bacchus, excepté pour la physionomie & pour l'attitude. Il faut de plus faire une différence entre les Faunes & les Silvains *.

Je suis d'ailleurs convaincu que si M. Watelet eût été à Rome avant d'écrire son livre, il auroit rendu avec toute l'élégance de style & toute l'énergie qui lui sont propres, les grandes idées que la vue de tant de chefs-d'œuvre de l'art des Grecs inspire naturellement à tout homme de génie & d'un cœur sensible ; & il ne se seroit plus

---

* On peut consulter sur la distinction qu'il y a à faire entre les Faunes, les Satyres, les Silènes & les Pans, une savante Dissertation que M. G. Heyne, Professeur à Gottingue, a publiée sur ce sujet, & qu'on trouve dans un Recueil intitulé : *Sammlung Antiquarischer Aufsatze*, 2 *vol. in*-8°, *Leipzig* 1779, dans lesquels il y a différens morceaux du plus grand intérêt. *Note du Traducteur.*

arrêté à embellir des idées priſes dans les atteliers de Paris. Je ſuis même perſuadé que ſi vous, Monſieur, homme d'eſprit, comme vous êtes sûrement, euſſiez demeuré à Rome, vous auriez peut-être eu le bonheur de devenir auſſi *Antiquomane*, comme l'ont été tant de grands artiſtes François, vos prédéceſſeurs, qui ont illuſtré le beau ſiècle de Louis XIV.

M. Winckelmann a dédié ſon *Hiſtoire de l'Art* à l'Art même, au Tems & à moi. Le tems ſeul apprendra ſi cet ouvrage eſt utile : pour moi, je penſe qu'il doit l'être ; je ſuis même perſuadé que ceux qui liront ce livre avec l'envie de s'inſtruire, particulièrement l'article du premier tome, page 313, de la traduction, y trouveront beaucoup de profit à faire pour la connoiſſance de l'antique ; & quand même il y règneroit quelque préoccupation pour les Grecs, cette paſſion même ſera favorable ; puiſque les reſtaurateurs modernes des arts doivent tout ce qu'ils ont de bon à cette même préoccupation, laquelle, tant qu'elle a régnée en Italie, y a ſoutenu les arts avec honneur. En France les arts ont tombé en décadence à meſure que cette prévention s'y eſt perdue ; & dans les pays où cette eſpèce d'enthouſiaſme n'a jamais été connue, on n'eſt jamais non plus parvenu à un certain degré de perfection dans les arts.

Quand vous aurez convaincu l'univers, Monſieur, que M. Winckelmann eſt un ignorant, & que Cicéron, Pline, Pauſanias, Quintilien, & d'autres auteurs anciens n'ont ſçu ce qu'ils diſoient en parlant des arts, penſez-vous que cela nous avancera beaucoup. Le Laocoon, le Gladiateur,

Gladiateur, les Faunes, l'Apollon, les Vénus, & un grand nombre d'autres ſtatues ſoutiendront toujours le crédit des Grecs; & vous êtes, ſans doute, vous-même convaincu que la belle proportion, la beauté idéale, la nobleſſe & l'égalité de ſtyle, l'élégance des attitudes, l'entendement des os & des muſcles, l'expreſſion ſolide, l'ame & le feu de caractère, les draperies qui couvrent le nud ſans le cacher, enfin, un travail qui ſe ſoutient en toute place & à toute lumière, ſont des mérites qui ſe trouvent à un degré ſupérieur dans les beaux ouvrages des anciens. Vous n'ignorez pas vous-même, Monſieur, combien il en coûte pour acquérir quelques-unes de ces parties; & ſi vous voulez être ſincère, vous conviendrez, qu'en comparaiſon de ces mérites, celui de bien exprimer les plis, les chairs & les veines, devient très-petit; en un mot, que les coups hardis des touches, la hardieſſe du deſſin, & tout ce qu'on appelle *eſprit*, l'unique ſoutien des artiſtes modernes, diſparoît à côté de la beauté ſolide des anciens.

Je vous ſouhaite, Monſieur, la gloire de vous occuper d'ouvrages par leſquels nous puiſſions nous convaincre de la ſupériorité de vos talens; & je ſuis fâché d'être privé de la ſatisfaction d'admirer la magnifique ſtatue équeſtre que vous avez entre les mains, dont j'ai entendu faire beaucoup d'éloges, & qui me feroit, je penſe, grand plaiſir à voir. Je ſouhaiterois que vous vous déterminaſſiez à publier les études que vous avez faites ſur le cheval, afin que le public & l'art profitaſſent de vos lumières.

Je vous demande pardon de vous avoir incommodé par cette longue lettre, en vous priant de m'honorer de votre amitié, ainſi que de vos ordres, ſi je puis vous être bon à quelque choſe à Rome, où je dois me rendre ſous peu de jours.

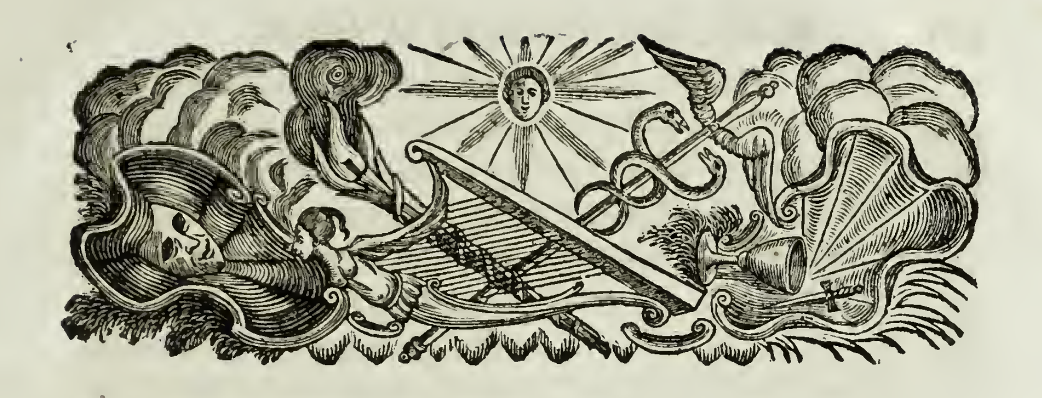
J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite eſtime & conſidération,

MONSIEUR,

Madrid, ce 25 Juillet 1776

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,
ANTOINE-RAPHAEL MENGS.

RÉPONSE
DE M. FALCONET
A M. MENGS.



RÉPONSE
DE M. FALCONET
A M. MENGS.

MONSIEUR,

SI chacun avoit votre franchiſe, on ne ſe déchireroit pas, comme on fait à chaque inſtant, dans les lettres & dans les arts. Vous avez la bonté de m'avertir, *en particulier*, de ce que vous trouvez de répréhenſible dans mes rêveries; & je mets, je vous aſſure, à ce procédé le prix qu'il méritera toujours chez les hommes honnêtes. Je vais, ſi vous me le permettez, prendre votre lettre à côté de moi, la relire; & à meſure que j'aurai à vous répondre, jeter mes idées ſur le papier.

Vous dites, Monſieur, que dans les *Obſervations* ſur

la statue de Marc-Aurèle, *je m'explique avec un peu d'amertume.* Vous pourriez bien avoir raison; car en les écrivant, je buvois dans la coupe amère du déplaisir. Si vous n'avez jamais éprouvé celui que donnent quelquefois des personnes qui devroient maintenir l'esprit des artistes dans un état contraire à l'amertume, je vous en félicite; & si je pouvois m'expliquer, vous trouveriez que j'ai encore écrit avec assez de douceur.

Si j'avois, me dites-vous, Monsieur, *vu la statue de Marc-Aurèle en place, & si, en même-tems, j'eusse aussi vu les autres qui sont en Italie, je serois moins étonné des louanges qu'on a données à la première.* Comme ces louanges ont été rarement données par comparaison aux statues équestres qui sont en Italie; que je n'ai fait non plus aucune comparaison d'elles avec celle du Capitole, & que je ne l'ai comparée qu'avec le naturel, il a dû m'être assez indifférent de savoir qu'on la préférât aux autres; & je crois, Monsieur, qu'ici vous détournez un peu la question. Quant au cheval, que je n'ai pas vu en place, je puis vous assurer que c'est en bronze seulement que je ne l'ai pas vu, puisque les plâtres que j'en ai à Pétersbourg, y sont placés à la même hauteur que le bronze l'est au Capitole. Vous savez que pour un artiste c'est voir en place, quand d'ailleurs il connoît la place, ainsi que l'ensemble & le mouvement général de la statue.

Le cheval de Marc-Aurèle se fait admirer par une certaine expression de vie; & peut-être les mêmes fautes que j'y remarque dans la position des jambes, donnent-elles ce mouvement, qui n'est pas selon le mécanisme ordinaire, mais dans un état momentané, dans lequel l'animal ne peut subsister

qu'un inſtant. Je conviens qu'il y a dans cet animal une certaine expreſſion de vie ; je crois même l'avoir dit aſſez clairement : mais , Monſieur , la repréſentation de quelque animal que ce ſoit n'auroit-elle pas à plus juſte titre une expreſſion de vie , ſi le mouvement de toutes ſes parties étoit ſelon le mécaniſme de la nature ? Vous connoiſſez trop ſupérieurement les beautés de la ſculpture Grecque pour ignorer que les *Luteurs* , qui ſont dans un état momentané, ne ſeroient pas auſſi bien qu'ils ſont, ſi la poſition de leurs membres n'étoit pas ſelon le mécaniſme ordinaire : vous ſavez auſſi que la belle *Atalante* eſt dans le même cas. Un homme en bronze , qui marcheroit comme il eſt impoſſible qu'un homme puiſſe marcher , ne ſeroit pas *dans un état momentané* : c'eſt ainſi pourtant que marche le cheval antique.

Ce que vous dites , Monſieur , du cavalier, me paroît juſte ; & ſi j'en ai eu une autre idée , j'ai eu tort. Cependant , avec quelques modifications dans votre ſentiment , & plus de développement dans le peu que j'en ai dit , nous pourrions bien nous rapprocher.

Vous dites en paſſant , Monſieur , que les artiſtes qui copioient l'Apollon du Vatican le remettoient parfaitement d'à-plomb , & perdoient ainſi une grande partie des beautés de l'original. Vous ſavez mieux que moi que les jambes de cette figure ont été briſées en pluſieurs morceaux , qui tous n'ont pas été retrouvés ; qu'on a mal remonté ces jambes ; qu'elles ſont rejointes avec du ciment ; & vous conviendrez que dans ſon premier état l'Apollon devoit être parfaitement d'à-plomb. Permettez-moi donc , Monſieur , de conclure que les artiſtes qui

perdoient une grande partie des beautés de l'original, en voulant corriger cette défectuoſité, n'étoient pas aſſez habiles pour y bien réuſſir : ſi c'étoit une faute, il faudroit en accuſer le premier auteur, qui certainement l'auroit commiſe. Regardez la jambe droite en face, & voyez comme, par la reſtauration, elle ſe deſſine mal avec la cuiſſe. Vous ſavez que le bras gauche eſt auſſi reſtauré par le *Montorſoli*, ſculpteur Florentin.

Je puis vous proteſter, Monſieur, que ce qui m'a *irrité* (pour me ſervir de votre terme) contre feu M. Winckelmann, n'eſt aſſurément pas l'éloge qu'il fait de vous. Mais j'ai été ſcandaliſé, je vous l'avoue, qu'il ait parlé des artiſtes François avec un ton de mépris très-révoltant. Quand je dis les artiſtes François, vous penſez bien que j'entends ceux dont les ouvrages ne déshonoreroient pas les artiſtes des autres nations, & ceux *qui ont fait tant d'honneur au ſiècle de Louis XIV*, comme vous le remarquez très-bien. Parce que l'Allemagne a de nos jours deux excellens peintres, vous, Monſieur, & M. Dietrich, votre ami, étoit-il en droit de mépriſer les nôtres ? Permettez-moi de vous le dire, ce ſera toujours une tache à ſa mémoire. Si vous n'admettez pas la France au nombre des juges, il faudra bien que nous recuſions auſſi l'Allemagne.

Votre obſervation, Monſieur, que *ſi nous étions sûrs de toujours bien juger, nous ferions toujours des ouvrages parfaits*, m'a d'abord paru bonne. Cependant, par réflexion, j'ai cru que l'amour propre & quelques autres cauſes encore, qui nous aveuglent ſur nos propres défauts, nous laiſſent des yeux de lynx ſur les défauts des autres ;

autres ; ce qui n'empêche pas que nous ne nous trompions quelquefois sur leur compte comme sur le nôtre ; chacun le sait. Pour moi, je ne me couche jamais sans l'avoir éprouvé dans la journée.

Vous avez raison, Monsieur, ces deux mots, *totalement négligé*, ne sont point dans l'original Allemand : aussi ai-je changé l'endroit dans mon exemplaire ; car je me propose de faire une autre édition, où, je vous assure, presque tout l'ouvrage sera changé. Au risque de déplaire à certaines gens, il sera même augmenté ; car la vanité blessée ne m'en impose point ; mais je corrigerai mes erreurs autant de fois que je les appercevrai.

J'ai changé aussi la traduction du passage de Plutarque ; mais le terme de *peintre de portraits*, qui ne vous paroît pas avoir été employé par un Grec, exprime pourtant assez bien la pensée de l'auteur. Voici le mot dont il se sert : Ζωγράφοι, *Zôgraphoi* ; & les interprètes que je connois, l'ont constamment rendu par *les peintres qui pourtrayent au vif* *. *Les peintres qui font des portraits* **. *Pictores facie & vultu* ***. *Pictores ex facie & vultu* ****. J'ai mis dans ma correction *les peintres qui font des portraits*. Seroit-il croyable que Plutarque ait soupçonné les grands peintres d'histoire de négliger, dans leurs tableaux, ce qui n'étoit pas les têtes ?

---

* Amiot.

** Dacier.

*** Xilander.

**** L'édition de Londres.

Permettez-moi, Monsieur, de vous représenter que lorsque M. Winckelmann m'a prêté le sentiment que je montre, touchant la Niobé, je ne l'avois pas encore montré, puisque je ne disois pas un mot de cette figure; je ne parlois que des filles. M. Winckelmann ne pouvant pas deviner ce que je penserois & ce que je dirois de la mère, plus de dix années après, j'ai eu quelque droit de lui reprocher son infidélité.

Je suis fâché que cet honnête homme vous ayant écrit *mille éloges* de M. Watelet, en particulier, l'ait ensuite dénigré dans un écrit public : cela ne me paroît pas bien conséquent. Mais c'est un malheur de l'humanité. Une mouche nous pique, nous donnons un soufflet à celui que nous venions de caresser.

Je ne chercherai pas assurément, Monsieur, à vous *démontrer que la médisance est honnête*; mais chacun sait, ou doit savoir, que la *critique*, lorsqu'elle est juste, peut devenir profitable, & je ne crois pas qu'il faille la confondre non plus avec le *sarcasme*. Si je me suis servi de ce dernier, j'ai eu tort, & je vous promet qu'il n'en paroîtra pas dans l'édition que je me propose, à moins peut-être que ce ne soit pour en repousser d'autres, ou pis encore. Faites-moi cependant la grace d'observer que s'il ne s'agissoit que d'établir des principes sur la peinture ou la sculpture, l'artiste ne s'amuseroit à contredire personne. Mais quand nous sommes accablés d'écrits tout biscornus sur les arts, & que des gens qui en sont fort ignorans, s'érigent en maîtres impérieux, la patience échappe, & l'on dit avec Juvénal : *Ne serai-je toujours qu'écouter? Jamais ne répondrai-je, toutes les fois que l'en-*

roué Codrus m'obſédera de ſa Théſeïde * ? Si pourtant vous vouliez bien y faire attention, vous trouveriez, Monſieur, que ſouvent je me ſuis contenté de rendre une plaiſanterie pour une inſulte, & quelquefois de la gaîté pour des noirceurs. Je ne vous dis rien de l'emploi que vous faites ici du mot *médiſance.* Je crois ſeulement que relever des fautes littéraires, eſt une action louable par ſon objet, autant qu'elle eſt utile, s'il en réſulte le bien qu'on ſe propoſe ; & très-aſſurément ce n'eſt pas *médire*, au ſens que vous paroiſſez l'entendre.

Vous vous perſuadez, Monſieur, que ſi j'étois à Rome j'aurois peut-être *le bonheur de devenir antiquomane.* Permettez-moi de vous repréſenter que les mots compoſés, qui ſont terminés en *mane* & en *manie*, ſont toujours pris en mauvaiſe part, & que celui d'*antiquomanie*, par exemple, ſignifie le délire, la fureur de tout ce qui eſt antique, bon ou mauvais. Ce n'eſt pas certainement dans cet état que vous voudriez me voir à Rome. Mais ſi quelque jour j'ai l'avantage d'y admirer de vos productions, vous m'y verrez rendre auſſi à tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité les hommages dont vous avez dû lire quelques échantillons dans mes foibles écrits.

Si un homme qui ne ſeroit pas artiſte me diſoit que *perſonne de nous ne peut parler de l'art*, je chercherois à deviner ſa penſée, ou plutôt je ne m'en inquiéterois

---

* *Semper ego auditor tantum ? Nunquamne reponam*
Vexatus toties rauci Theſeïde Codri ?

JUVEN. Sat. I.

guères, s'il ne s'expliquoit pas davantage. Mais quand c'eſt vous, Monſieur, qui me le dites dans une lettre, où, depuis le commencement juſqu'à la fin, vous parlez de l'art, je ſuis plus porté à ſuivre votre exemple, permettez-le-moi, je vous en ſupplie, qu'à me conformer à votre conſeil. Il ne tiendroit qu'à vous de ſavoir que chez les Grecs les plus grands artiſtes *ont parlé de l'art*, & même qu'ils en ont écrit *.

Vous me demandez, Monſieur, ce qui nous en reviendra, quand j'aurai convaincu l'univers que Cicéron, Pline, Théodore **, Quintilien, & tous les anciens auteurs n'ont ſu ce qu'ils diſoient en parlant de nos arts. Je vais avoir l'honneur de vous le dire, pour que vous n'ayez pas la peine de lire une aſſez longue préface dans un de mes volumes, & pluſieurs endroits dans l'ouvrage où j'ai répondu à votre demande.

Premièrement, je n'ai pas la prétention de convaincre l'univers de quoi que ce ſoit ; ce projet vain ne convient pas à mon foible cerveau. Mais, Monſieur, ſi vous en-

---

* M. Mengs a fait imprimer deux Ouvrages de lui ſur la Peinture : l'un en Allemand (*Réflexions ſur la Beauté & ſur le Goût dans la Peinture*), l'autre en Eſpagnol (*Lettre à Don Antonio Ponz*). J'ai lu le dernier ; il eſt de 1776, même année que ſa lettre. *Note de M. Falconet.*

** Je ne connois pas ce *Théodore* (*a*) ; & je n'ai pas écrit que Quintilien ne ſait pas ce qu'il dit, quand il parle de nos arts. *Note de M. Falconet.*

(*a*) Ce nom de *Théodore* ne ſe trouve pas dans l'édition de M. le Chevalier d'Azara ; il y a, à la place, celui de *Pauſanias*. *Note du Traducteur.*

tendiez bourdonner sans cesse à vos oreilles que tels & tels se connoissent beaucoup mieux que vous en peinture, n'est-il pas vrai que vous continueriez à faire de très-beaux tableaux en laissant bourdonner, ou que vous tâcheriez de prouver que ces gens-là n'ont pas toutes les connoissances qu'on leur prête? Qu'ai-je fait? J'ai long-tems laissé dire; mais enfin lassé d'un millier de sottises sur l'art, vexé d'un tas d'insultes & de quelques persécutions faites aux artistes, j'ai dit: Voyons donc, Messieurs, si vos grands connoisseurs, vos grands juges, s'y entendent autant que vous le prétendez. Vous voyez, Monsieur, qu'il ne s'agit là que de littérateurs & de littérature, & que je n'ai jamais cru qu'un livre fît mieux faire un tableau que l'étude de la nature. Je n'ai écrit que pour modérer un peu la vanité persécutante des faux connoisseurs, & pour donner quelque hardiesse aux hommes modestes, à qui des prétendus docteurs veulent en imposer trop magistralement, & c'est toujours quelque chose. Il en revient aussi à moi, par exemple, des injures de porte-faix, que la vanité blessée m'a fait parvenir par la voie d'un *Journal Encyclopédique* *; quelques éloges par des hommes honnêtes, qui louent au moins mon courage; des avis de plus d'une espèce, qui, en éclairant mon esprit, me feront faire une beaucoup meilleure édition; l'honneur de votre lettre, qui m'éclaire aussi sur quelques-unes de mes fautes. Appellez-vous cela rien? Pour moi, je crois que c'est beaucoup.

* L'auteur, ou les auteurs ont reçu de ma part une réponse peut-être assez convenable. *Note de M. Falconet.*

Vous m'avertiſſez, Monſieur, que *je me ſuis trompé, lorſque j'ai fait deux diſcours différens de l'unique qui ſe trouve dans l'ouvrage de Winckelmann ſur votre compte.* Je ſuis très-capable de m'être trompé, non-ſeulement en cela, mais en beaucoup d'autres choſes, & quelquefois je n'y ai pas manqué. Cependant, ſi vous jetez un coup-d'œil ſur la fin de la préface de M. Winckelmann (laquelle fin n'eſt pas traduite, ſi je ne me trompe) & ſur la page 104 de l'ouvrage, peut-être verrez-vous que je ne ſuis pas fort répréhenſible. C'eſt de l'original Allemand que je parle ; car le traducteur François a tout mis de ſuite, aux pages 312 & 313 de ſon premier volume. Si vous prenez la peine de lire la préface de M. Winckelmann, vous y verrez auſſi de quel air il relève les ſavans qui ſe ſont trompés ; & même il ne tiendra qu'à vous d'être choqué de ſon peu d'égard pour les talens des auteurs qu'il reprend, & de l'accuſer de *médiſance.* Vous pouvez du moins convenir, Monſieur, que ſi j'avois mérité la lapidation, ce ne ſeroit certainement pas à M. Winckelmann à me jeter la première pierre. J'aurois dû vous dire tout cela plus haut, mais je l'avois oublié.

J'en ai fait autant de la croyance dont vous n'êtes pas éloigné, dites-vous ; c'eſt que *les anciens prenoient l'idée de beauté d'une tête de cheval, de ſa reſſemblance à une tête de bœuf, comme étoit le fameux Bucéphale d'Alexandre.* Il faut encore que je répare cet oubli, & que je vous prie, Monſieur, d'obſerver qu'il n'eſt pas bien prouvé que les anciens cruſſent que la tête du cheval d'Alexandre reſſemblât à celle d'un bœuf. Pline, recommandable en ce qu'il a recueilli les faits & les opinions

de l'antiquité, rapporte que le nom de Bucéphale fut donné à ce cheval, soit parce qu'il avoit le regard terrible, soit à cause d'une tête de taureau empreinte sur son épaule. *Bucephalon eum vocaverunt, sive ab aspectu torvo, sive insigni taurini capitis, armo impressi.* (*L. VIII. cap.* 42.)

Je conviens qu'Aulu-Gelle dit que la tête de Bucéphale ressembloit à celle d'un bœuf : *Equus Alexandri regis & capite & nomine Bucephalus fuit.* (*Noct. Attic. L. V. c.* 2.) Mais il faut observer qu'Aulu-Gelle écrivoit sous le règne d'Adrien, tems où certains traits historiques, sans conséquence, pouvoient bien être défigurés. Il seroit donc possible que cet écrivain, collecteur aussi bien que Pline, eût rapporté le propos comme il couroit alors, & qu'il se fût peu soucié de ce qu'il lisoit chez l'historien naturaliste, pour lequel il n'avoit pas toujours la plus haute vénération. Quoi qu'il en soit, Pline me paroît dire une chose plus vraisemblable, & par conséquent plus croyable : je m'y tiens, sans blâmer ceux qui pensent autrement.

Quant à la tête de mouton, ou *testa de carnero*, dont vous me parlez, elle ne me regarde pas, puisque je n'en ai jamais dit mot. Je suis d'ailleurs si peu engoué de cette forme moutonnière, que je n'ai pas cru devoir la donner à la tête du cheval que je fais ; attendu qu'un beau cheval ne doit ressembler ni au bœuf, ni au mouton, à moins que nous ne voulions faire un portrait, ou bien représenter telle ou telle race, ou bovine, ou moutonnière.

En finiſſant, vous m'avertiſſez, Monſieur, que ſi je veux parler ſans paſſion, je conviendrai que ce qui conſtitue la beauté des ouvrages antiques, eſt bien ſupérieur à l'expreſſion des chairs, des veines, des touches, de l'eſprit, en un mot, de ce qui eſt ſouvent l'unique ſoutien des ouvrages modernes. Il me vient une idée : n'auriez-vous lu, dans ce que j'ai écrit, que ce qui vous a déplu ? Auriez-vous ſauté à pieds joints ſur les endroits où je penſe comme vous ? Car ici vous répétez, avec un peu d'humeur, ce que j'ai dit avec paſſion en faveur des beautés ſublimes de la ſculpture Grecque. Quoi qu'il en ſoit, une ſtatue n'étant autre choſe que la repréſentation d'un homme vivant, tout ce qui conſtitue la vie & le mouvement lui eſt eſſentiel. Faites une ſtatue ſavamment deſſinée, (cela eſt difficile, ſans doute,) joignez-y le ſentiment, l'eſprit, la vie, par tous les moyens qui portent ce caractère, (c'eſt un don accordé à peu d'artiſtes) & vous aurez fait une ſtatue d'autant plus parfaite, qu'elle réunira ces parties ſi touchantes, au beau qui en impoſe. La preuve en eſt dans quelques antiques, où tout cela réuni, concourt à la perfection. Ah ! ſi vous pouviez voir la délicieuſe *Andromède* & l'effrayant *Milon* de Pierre Puget, vous ne l'appelleriez pas *M. Puget.*

Vous m'invitez, Monſieur, à donner quelques notes au public ſur les études que j'ai faites du cheval. Ce conſeil de votre part eſt ſéduiſant ; & ſi je n'avois pas encore pris de réſolution, il pourroit m'embarraſſer. M. Saly, ſtatuaire François, a fait ce que vous demandez ; peut-être a-t-il bien fait. Peut-être auſſi pourroit-on réduire

duire ce qu'il a donné au public à cette petite phrase : *J'écris comment j'ai fait un cheval; c'est donc un cheval comme celui que j'ai fait que j'enseigne à faire.*

Pour moi, à qui l'idée n'est pas encore venue d'établir des règles sur mes productions, je pourrois bien y être gauche, & je craindrois qu'on n'apperçût dans mon labeur celui de la vanité; c'est pourquoi je ne dirai point: *Il faut, si l'on veut faire un beau cheval, choisir & voir le naturel, comme je l'ai choisi & vu.* Je n'ignore pas qu'on peut donner un tour de candeur à tout cela; mais le voile est transparent & laisse voir l'homme qui s'érige en modèle : si un ouvrage est beau, il en servira, sans que l'auteur s'en mêle.

Mais Aristote a donné sa *Poétique*, Longin son *Traité du Sublime*; quantité d'écrivains en ont fait autant. Vraiment oui; mais ce n'étoit pas dans leurs productions qu'ils puisoient les préceptes. Si j'avois sous les yeux quelques belles statues de chevaux, que je n'eusse pas faites, je risquerois de dogmatiser aussi, & je dirois en détail : *Voilà comme il faut faire un beau cheval.* A moins de cela je dois me taire, & m'en tenir à quelques mots que j'ai pu dire en parlant du naturel.

Je vous assure, Monsieur, que c'est avec bien du regret que je me vois forcé, par mon ouvrage, qui me laisse à présent peu de loisir, d'abréger le plaisir de causer avec vous. J'aurois, je crois, encore bien de petites choses à vous dire; mais comme elles seroient peut-être un peu contraires à quelques-unes de vos lignes, je les supprime de bon cœur. Et qui peut répondre que ce ne seroit pas moi qui auroit tort?

Savez-vous, Monſieur, combien eſt douce la demande que vous me faites de mon amitié ? Hélas ! les deux points du globe que nous habitons, ſont bien éloignés l'un de l'autre...... Continuez de me parler avec la même franchiſe, vous exciterez toujours la mienne ; vous m'éclairerez ; vous me ferez retrouver l'aliment qui convient aux artiſtes. Qu'importe un peu de contrariété ! On ſe diſpute doucement, on s'eſtime, on s'aime, on s'éclaire, on s'embraſſe. C'eſt avec ces ſentimens que j'ai l'honneur d'être *,

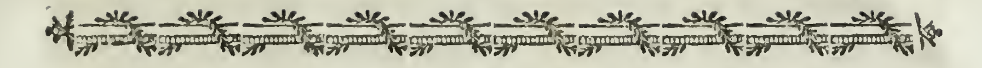
MONSIEUR,

A Saint-Pétersbourg, ce 23 Septembre 1776. V. S.

Votre très-humble & très-obéiſſant ſerviteur,
FALCONET.

---

* Si dans les papiers de feu M. Mengs, on avoit retrouvé l'original de ma lettre, & qu'il exiſtât encore, on pourroit voir que ſans y rien changer, j'y ajoute ici quelques mots çà & là, pour donner ou plus de force, ou plus de juſteſſe à ma réponſe. Par les dates & par le tems qu'une lettre eſt à parvenir de Madrid à Pétersbourg, on voit que j'écrivis preſque ſur-le-champ, ſans trop pouvoir me relire ; mais je n'ai rien retranché, parce que cela eſt bien moins permis que d'ajouter quand on répond. *Note de M. Falconet.*



NOTE

De M. le Chevalier d'Azara sur les deux précédentes Lettres.

IL eſt parlé dans les *Mémoires ſur la Vie & ſur les Ouvrages de M. Mengs* du motif qui l'a engagé à écrire une lettre à M. Falconet. M. Mengs ſe trouvoit alors à Madrid, où je lui donnai connoiſſance des *Obſervations ſur la ſtatue de Marc-Aurele*, par ce ſculpteur François, que M. Zinowieff, miniſtre de Ruſſie à la cour d'Eſpagne, lui prêta; & ce fut même ſur ſes inſtances & par ſon canal que M. Mengs lui écrivit cette lettre. Il ne s'y arrête pas à réfuter toutes les erreurs qu'il avoit remarquées dans l'ouvrage de M. Falconet; mais il s'eſt contenté de défendre ſa propre reputation & celle de M. Winckelmann, ſon ami. Quoique le ton dont ſe ſert M. Falconet, dans ſes obſervations, ſoit aſſez fort pour mettre en vibration des fibres bien moins ſenſibles que ceux de M. Mengs, celui-ci cependant, toujours bon & honnête, a employé, pour le réfuter, la plus grande modération, comme on vient de le voir par cette lettre même.

M. Falconet a répondu à M. Mengs avec la même

honnêteté. Il eſt malheureux que cet artiſte ait employé tant de talent à écrire un pareil ouvrage, dans lequel il paroît n'avoir eu d'autre but que d'épancher ſa bile contre les meilleurs écrivains anciens & modernes. Il y déploye un caractère ſingulier, en attaquant le mérite par-tout où il le trouve, & en marquant ſon chagrin de l'hommage rendu aux autres artiſtes; tandis qu'il ſe prodigue à lui-même des éloges, & qu'il reçoit avidement ceux que ſes amis ont bien voulu lui donner. Pour prouver les défauts de la ſtatue équeſtre de Marc-Aurele, il a compoſé un volume entier, dont la ſaine critique pourroit être réduite à trois lignes : le reſte ne ſert qu'à tracaſſer tout le monde, & à inſtruire le public de ſes querelles particulières. Il paroît qu'il ne s'eſt propoſé de déprimer cette ſtatue de Marc-Aurele qu'afin de faire mieux l'éloge de celle qu'il a lui-même exécutée de Pierre le grand à S. Pétersbourg, dont le cheval foule aux pieds le ſerpent de l'envie, tandis qu'il touche au moment de ſe jeter dans un précipice, en galoppant ſur une montagne qui fait la principale partie de cet ouvrage. La tête du monarque a été exécutée par la main délicate d'une femme *. Grace au ciel! nous n'avons pas en Italie de ſemblables ſtatues, ni des livres de cette logique.

Un grand nombre d'auteurs ont relevé les erreurs de Pline, & un plus grand nombre encore ont fait ſon éloge. Mais lorſqu'on trouve des fautes dans un écrivain,

---

* Mademoiſelle Collot, élève de M. Falconet, & qui a épouſé ſon fils.

on les fait remarquer avec modération, pour empêcher que d'autres n'y tombent de même, ſans les publier avec emphaſe & avec aigreur. M. Falconet auroit bien fait de ſuivre l'exemple de M. de Buffon, qui certainement n'a pas ignoré les erreurs du naturaliſte Latin ; mais qui les a vues comme les hommes d'un mérite auſſi éminent que le ſien doivent voir les choſes, c'eſt-à-dire, avec diſcernement & ſans fiel : auſſi ſon éloge de Pline ne ſera-t-il pas moins un éternel monument de ſa gloire que tous ſes autres ouvrages.

Si M. Falconet ne s'étoit pas livré à ſon imagination, il n'auroit pas joint à ſon livre l'écrit d'un de ſes amis, lequel s'efforce de prouver ſa reconnoiſſance, en tournant en ridicule Pline & Veſpaſien. Mais quel mérite, quel honneur, quelle gloire y a-t-il de rire aux dépens de ceux qui n'exiſtent plus depuis dix-ſept ſiècles, & qui ne peuvent ſe défendre ? Le tout cependant pour diſputer ſur la quadrature des formes & ſur d'autres pareilles inepties. Cet ami de M. Falconet, auquel il donne (ſans doute pour badiner) les titres de philoſophe & d'homme extraordinaire, manifeſte une ame faite pour avoir été le flatteur adroit de Veſpaſien & de Pline, s'il eut vécu de leur tems ; car on voit, en général, que les hommes qui ſont les plus ſouples quand ils penſent avoir quelque choſe à craindre, ſont auſſi les plus audacieux quand ils ſont sûrs de l'impunité ; & je ſuis convaincu que ce prétendu philoſophe ſe ſeroit regardé comme fort heureux, & même comme un homme de grande importance, s'il avoit pu être admis à la confiance & à la familiarité du dernier des eſclaves de Veſpaſien. Et ce n'eſt pas là ſans doute

trop avancer, lorſqu'on ſait que les premiers perſonnages de Rome ſe félicitoient de connoître les affranchis & les portiers de Séjan, ainſi que Térence le dit dans le ſénat : *Libertis quoque, ac janitoribus ejus noteſcere, pro magnifico accipiebatur.* Cependant il y avoit encore loin de Séjan à l'empereur.

Que de citations M. Falconet n'a-t-il pas entaſſées pour nous perſuader que Cicéron ne ſavoit pas le premier mot des arts ? tandis que ces paſſages cités prouvent le contraire, ou ne ſont que des ſophiſmes. Il ſemble donc que M. Falconet n'a pas ſaiſi la juſte valeur des expreſſions de Cicéron, quand il penſe qu'il parloit de bonne-foi, & qu'il étoit perſuadé de ce qu'il diſoit ; tandis qu'il paroît clairement que l'orateur Romain ne s'eſt ſervi de ces comparaiſons que pour chercher à rendre probable ce qui ne l'étoit pas ; & à prouver par-là la force de ſon éloquence : voilà ce qu'il faut entendre par les paradoxes de Cicéron.

Mais il eſt tems de finir. Ce que je viens de dire ſuffit, ſans doute, pour faire connoître le caractère de M. Falconet, ainſi que le motif qui a déterminé M. Mengs à lui écrire la lettre dont il eſt ici queſtion.

Fin du Tome premier.





